Digitized by the Internet Archive
in 2012 with funding from
Research Library, The Getty Research Institute

http://archive.org/details/kunstkritischest02more

Mabel Whitney Burgess
Venice, 1897

KUNSTKRITISCHE STUDIEN

ÜBER

ITALIENISCHE MALEREI.

KUNSTKRITISCHE STUDIEN

ÜBER

ITALIENISCHE MALEREI.

DIE GALERIEN

ZU

MÜNCHEN UND DRESDEN.

VON

IVAN LERMOLIEFF.

MIT 41 ABBILDUNGEN.

LEIPZIG:
F. A. BROCKHAUS.
1891.

VORWORT.

Das Buch, das ich hiermit den Freunden der Kunst überreiche, enthält die Besprechungen der italienischen Bilder in den Galerien von München und Dresden. Ich hielt es für gerathen, denselben ungefähr die nämliche Gestalt zu belassen, in der sie in meinem vor einem Jahrzehnt erschienenen und seit lange schon vergriffenen Büchlein: „Die Werke der italienischen Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin“ vor das Publikum traten, nur dass ich darin mehrere Abschnitte bedeutend erweitert und, wie ich glaube, auch verbessert habe.

Abgesehen von einigen Notizen über den fast unbekannten bergamasker Maler Giovanni Cariani, sowie einer längern Besprechung der interessanten Federzeichnungen des Venetianers Domenico Campagnola, welche allerwärts noch immerfort dessen grossem Zeitgenossen und Vorbild Tizian zugeschrieben werden, darf daher der freundliche Leser nicht erwarten, in diesem Bande viel Neues zu finden. Im

übrigen erlaubte ich mir diesmal einen in meinen Augen für die Kunstgeschichte Italiens nicht unwichtigen Punkt zu berühren, auf den ich die Aufmerksamkeit meiner Freunde ganz besonders lenken möchte. Ich meine die Frage nach der Urheberschaft einer grossen Anzahl von Gemälden, welche sowol in öffentlichen als auch in Privatgalerien für Werke italienischer Meister gelten, die aber nach meiner aus langjährigen Studien gewonnenen Ueberzeugung nur als mehr oder weniger freie Nachahmungen von der Hand nordischer, vornehmlich vlämischer Maler sich herausstellen.

Ueberdies hoffe ich auch durch eine grössere Vervollständigung in der Angabe von Werken hervorragender italienischer Meister, welche in andern Kunstsammlungen Europas sei es unter ihrem richtigen, sei es unter einem falschen Namen sich vorfinden, den Anfängern in der Kunstwissenschaft manchen nützlichen Wink gegeben, sowie ihnen auch ein reicheres Material, als dies zuvor der Fall war, für ihre eigenen Studien geboten zu haben.

Es sei mir an dieser Stelle noch gestattet, gegen manchen Vorwurf, der mir gemacht worden ist, in aller Kürze mich zu vertheidigen. Es wurde unter anderm auch der Tadel erhoben, meinen Schriften gehe jene gelehrte Gravität ab, die den ernsten Kunstforscher vom leichtfertigen Dilettanten unterscheide und die allein dem Lesepublikum die gebührende Achtung einflösse. Das ist wol möglich. Nur will es mir scheinen, dass es auf dieser Welt Leute gibt, die mit der ernsthaftesten Miene lächerliche Dinge, und wieder andere, welche lächelnd und scherzend sehr ernste Sachen vorbringen. Auch gestehe ich, dass mir nichts komischer vorkommt als jene hohle, aufgeblasene Ernsthaftigkeit und selbst-

gefällige Sicherheit des Auftretens, die, dürfen wir dem Sokrates Glauben schenken, dereinst selbst die Götter zum Lächeln gebracht haben soll.

Andere rügten an meinen Publicationen, sie wären schlecht geschrieben. Selbst das will ich nicht bestreiten, denn ich gebe mich ja keineswegs für einen Rhetor oder Stilisten aus; auch habe ich in meinem bereits langen Leben mir stets angelegen sein lassen, eher richtig und klar zu denken, als schön und glänzend zu schreiben.

Wieder Andere werfen mir vor, meine Werke seien formlos und nicht nach den Regeln gemacht, in denen ein ordentliches Buch abgefasst sein muss. Meine Absicht war jedoch nicht etwa, ein schönes Buch zu schreiben, sondern vielmehr ein solches, das man nur vor den Kunstwerken selbst lesen sollte; und diese Absicht glaube ich auch erreicht zu haben.

Ausser diesen und andern Mängeln fanden einige Kunstfreunde, dass in meinen Arbeiten manches blos angedeutet sei, was doch eine eingehendere Auseinandersetzung verdient hätte. Ich würde jedoch dadurch meinen Lesern nichts mehr zu denken übrig gelassen, ihnen somit den Genuss des Mitarbeitens und Schaffens vorenthalten haben; was doch von seiten eines Schriftstellers mir stets als Mangel an guter Erziehung hat erscheinen wollen. Und wenn wirklich, wie einige Freunde meinen, mir das seltene Glück beschieden war, mehrere grobe Irrthümer in der italienischen Kunstgeschichte entdeckt und auch getilgt zu haben, so verdanke ich dieses kleine Verdienst einzig und allein dem Umstande, dass ich durch keine öffentliche Anstellung gebunden bin, wodurch es mir möglich war, frei und unabhängig meinen Studien zu leben und auch meine Ansichten rücksichtslos

herauszusagen. Diesen unschätzbaren Vortheil habe ich vor meinen an geistiger Begabung und an Gelehrsamkeit, ich will das nicht leugnen, mir weit überlegenen Gegnern in Berlin und Paris voraus. Denn wer ein öffentliches Amt bekleidet, sei es als Professor, sei es als Galeriedirector, der glaubt es schon seiner hohen Stellung schuldig zu sein, nicht mehr als Schüler, d. h. als Lernender erscheinen zu dürfen; er will daher nur dociren und andere belehren und darf somit die begangenen Fehltritte nicht öffentlich eingestehen; während es mir Glücklichen noch in meinem späten Alter freisteht, zu lernen und auch, wie ich hoffe, solange mir die Augen offen bleiben, noch immerfort zu lernen vergönnt sein wird.

Und hier muss ich auch noch eines freundlichen Tadels erwähnen, der bei Besprechung des ersten Bandes meiner „Kunstkritischen Studien“ mir von einem hochherzigen englischen Kunstkritiker ausgesprochen wurde, nämlich in meinen Schriften viel zu viel zu polemisiren. Mr. Claude Philipps meinte, und gewiss mit vollem Recht, dass meine Arbeiten nur gewinnen dürften, wenn ich die Polemik gegen meine Gegner beiseite liesse. Von seinem englischen Standpunkt hat der liebenswürdige Kunstgelehrte auch vollkommen recht. Auch mir ist die nur böses Blut machende Polemik in der Seele verhasst. Ich war es jedoch nicht nur mir, sondern auch meinen Gesinnungsgenossen in Deutschland schuldig, gegen die unaufhörlichen Angriffe und boshaften Ausfälle meiner Gegner mich zu vertheidigen. Hätten nun zu meiner Rechtfertigung die Spalten der Hauptorgane der Kunstwissenschaft, welche in Deutschland bestehen, mir offen gestanden, so würde ich dort mich vertheidigt haben; allein jene Zeitschriften bleiben seit etlichen

Jahren allen Widersachern gewisser Berühmtheiten hermetisch verschlossen. Denn ebenso wie zur Vertheidigung des Weltfriedens von Berlin aus der Ruf der Tripleallianz erscholl, so empfand man auch in Berlin, dem „Centrum aller Kunstwissenschaft“, das Bedürfniss eines Schutz- und Trutzbündnisses zur Wahrung des eigenen Ruhms und einer ungestörten friedlichen Existenz. In Rücksicht nun auf diesen Stand der Dinge werden, wie ich hoffe, meine geduldigen Leser mir es nicht verübeln, wenn ich zu meiner Vertheidigung noch ein paar Worte hier fallen lasse, an einer Stelle, an welcher die leidige Polemik ausgeschlossen zu sein pflegt.

Mehrere meiner systematischen Widersacher, deren ich leider, zumal in Berlin, gar viele zähle, traten sowol gegen die Unwissenschaftlichkeit meiner Darstellung der Kunstgeschichte, als ganz besonders gegen die von mir anempfohlene Experimentalmethode auf. Indess hat, wie ich glaube, noch keiner von ihnen die Hinfälligkeit meiner Auffassung der Kunstgeschichte Italiens und noch viel weniger die Unrichtigkeit der Mehrzahl der Resultate meiner Forschungen durch Gegengründe nachzuweisen vermocht. Blosses Verneinen, ohne seine Gegenansicht zu begründen, zeigt aber nur von ohnmächtiger Schelsucht. Damit will ich durchaus nicht in Abrede stellen, dass, trotz des redlichsten Fleisses und trotz einer dreissigjährigen Erfahrung, nicht auch ich gar manchen Fehler mir habe zu Schulden kommen lassen. Die gröbsten darunter, die meine Gegner mir schwerlich hätten vorwerfen können, wenn ich selbst nicht zuerst im Stande gewesen wäre sie zu erkennen, wurden, wie gesagt, in dieser zweiten Auflage getilgt. Dessenungeachtet dürfte in meinem Werke noch immer viel Unkraut stehen geblieben sein. Ich muss es

zukünftigen Kunstforschern überlassen, dasselbe auszurotten. Bei dieser Gelegenheit erlaube ich mir überdies noch zu bemerken, dass bei Bestimmung der Kunstwerke es zweierlei Arten von Fehltritten gibt. Wie nämlich die Kirchenlehrer mit Recht zwischen den Venialen und den Todsünden unterscheiden, so glaube ich müssen wir auch bei den verschiedenen Bilderattributionen einen ähnlichen Unterschied machen. Uebrigens darf ich getrost meine Freunde versichern, dass die vor zehn Jahren von mir begangenen Fehltritte nicht sowol von der Methode herrührten, sondern zum grossen Theil vielmehr davon abhingen, dass ich bei Beurtheilung der betreffenden Gemälde die Methode entweder ganz ausser Acht liess oder aber dieselbe unrichtig anwandte. Ich will jedoch durchaus nicht bestreiten, dass selbst bei richtiger Anwendung der Methode jeder Fehler zu vermeiden sei, was ja auch sonst in keiner Wissenschaft der Fall ist. Allein, bemerkt mir einer meiner jüngern Widersacher, dem die Experimentalmethode viel zu materiell und seines erhabenen Geistes unwürdig erscheint, jeder Kunstkenner wird seine eigene Methode haben. Ganz gut, antworte ich ihm, lassen wir demnach die Ergebnisse dieser verschiedenen Methoden über die Güte derselben entscheiden. Derselbe Gegner belehrt mich ferner, dass kunstkritische Studien noch keine Wissenschaft sind, sondern nur Mittel zu einem höhern Zweck, und er glaubt daher den deutschen Forscher ermahnen zu müssen, „vor allem treu an den Grundsätzen seiner Ahnen festzuhalten“. Nun frage ich jeden aufrichtigen Kunstfreund, der ohne vorgefasste Meinungen meine unschuldigen Schriften durchzublättern sich bemüssigte, ob ich etwa an irgendeiner Stelle darin meine „Kunstkritischen Studien“ für Wissen-

schaft ausgegeben habe? Ich glaube im Gegentheil bei jeder passenden Gelegenheit mich gegen eine solche Zumuthung, die ja meinerseits nur lächerlich wäre, verwahrt und dementgegen aufs ausdrücklichste und in allen Tonarten ausgesprochen zu haben, dass die von mir anempfohlene Experimentalmethode blos als Hülfsmittel zu einer sicherern Bestimmung der Kunstwerke, also zur Kennerschaft, zu betrachten ist und dass sie folglich nur dazu dienen kann, mit der Zeit eine festere Basis zu der allerseits erwünschten Kunstwissenschaft zu gewinnen. Allein, wie die Italiener sagen: „*non v'ha peggior sordo di chi non vuol sentire*“ (es gibt keinen harthörigern Tauben als den, der nicht hören will).

Ganz anders verhält es sich aber mit der wohlverdienten Strafpredigt, die mir auch von zwei andern hochangesehenen deutschen Galeriedirectoren ertheilt wurde: nämlich in einem Bildchen von Gerrit Lundens im Palazzo Borghese zu Rom sogar Einflüsse des um mehrere Jahre jüngern C. Dusart bemerkt haben zu wollen, sowie auch Brower statt Brouwer geschrieben, ferner die Bildnisse von A. van Dyck steif-elegant und den Backhuysen etwas einförmig und langweilig genannt zu haben.

Für einen mit den holländischen Malerschulen so wenig vertrauten Kunstbeflissenen, wie ich zu sein gestehe, war es allerdings sehr vorwitzig, selbst über niederländische Meister sich ein Urtheil zu erlauben; und ich kann daher meinen verehrlichen deutschen Widersachern nur dankbar sein, mich nach Verdienst darüber abgefertigt zu haben. Auch soll die gegebene Lehre mir zur Warnung dienen, in Zukunft nie wieder über Dinge mitreden zu wollen, die ich entweder nur oberflächlich oder auch gar nicht verstehe. Und ich kann daher

diese meine lange Plauderei nur mit dem Wunsche schliessen, dass meine Gegner die von zwei der gefeiertsten deutschen Kunstgelehrten mir mit aller Befugniss zuertheilte Zurechtweisung sich selber mögen zu Herzen nehmen.

Gorlaw, im December 1890.

IVAN LERMOLIEFF.

INHALT.

Seite

Vorwort v

I. Die Galerie zu München.

Einleitung 3
Die Venetianer 15
Die Ferraresen und Bolognesen 98
Die Lombarden 104
Die Toscaner 121
Die Umbrier 138
Handzeichnungen italienischer Meister 150

II. Die Galerie zu Dresden.

Vorwort 157
Einleitung 161
Die Ferraresen 163
Die Venetianer 220
Die Lombarden 334
Die Toscaner 336
Handzeichnungen italienischer Meister 363

Register:

I. Künstlerverzeichniss 380
II. Ortsverzeichniss 383

ABBILDUNGEN IM TEXT.

Seite

Handform bei Sodoma 110
Ohrform bei Sodoma 112

SEPARATBILDER.

Madonnenbild von Basaïti, im königl. Museum zu Berlin . 19
Männliches Porträt von Basaïti, bezeichnet: M. BAXITI. MDXXI., in der Sammlung Morelli in Mailand. . . . 20
Madonnenbild mit Heiligen von Basaïti, in der Stadtgalerie zu Padua 20
Männliches Porträt, von Giovanni Cariani, in der Pinakothek zu München 24
Bild von Giovanni Cariani, in der Belvedere-Galerie zu Wien 30
Madonnenbild mit Heiligen, von Giovanni Cariani, bei Herrn Federigo Frizzoni-Salis in Bergamo 33
Frauenporträt von Sodoma, in der Sammlung des Städel'schen Instituts in Frankfurt a. M. 109
Bild des Giampietrino, in der Sammlung der Grafen Borromeo zu Mailand 115
Die keusche Susanna, von Bernardino Luini, in der Sammlung der Grafen Borromeo zu Mailand 117
Kinderstudien, Tuschzeichnung von Bernardino Luini, in der Ambrosiana zu Mailand 118
Leicht getuschte Federzeichnung zum grossen Bilde des

Seite

Cesare da Sesto im Museum zu Neapel, aus der mittlern Wirkungszeit des Meisters, in der Venetianischen Akademie, Perini Nr. 196 120
Die Anbetung der Könige, aus der Frühzeit (1501?) des Cesare da Sesto, in der Sammlung der Grafen Borromeo zu Mailand 120
Madonnenbildchen mit Engeln, von Correggio, in den Uffizien zu Florenz 197
Junger Faun, von Correggio, in der Pinakothek zu München 198
Abschied Christi von seiner Mutter, von Correggio, im Besitz von Mr. Benson in London. 199
Madonnenbild von Correggio, im Museo Municipale zu Mailand 200
Drei Putti von Correggio, in der Sammlung zu Chatsworth 220
Frauenporträt von Bartolamio de Venecia (sic), im Hause des Herzogs Giovanni Melzi in Mailand 222
Madonnenbild von Andrea Mantegna, in Bergamo 227
Madonnenbild von Mantegna, im Museo Poldi-Pezzoli in Mailand 227
Männliches Porträt von Antonello da Messina, in der Sammlung des Fürsten G. G. Trivulzio zu Mailand 247
Männliches Porträt von Antonello da Messina, im Museum zu Neapel, unter dem Namen des Giambellino aufgestellt 249
Getuschte Zeichnung von Antonello da Messina, in der Sammlung Malcolm in London 254
Porträt, von Jacopo de' Barbarj, in der Belvedere-Galerie zu Wien 258
Porträt, schwarze Kohlezeichnung von Jacopo de' Barbarj, in der Sammlung Habich zu Cassel 259
Porträt eines Malteserritters, von Giorgione, in der Uffizien-Galerie zu Florenz 282
Männliches Porträt, von Giorgione, in der Sammlung des Herrn Dr. J. P. Richter in Florenz 285
Weibliches Porträt, von Giorgione, in der Galerie Borghese 285
Ein Martyrium, Tuschzeichnung von Giorgione, in der Sammlung zu Chatsworth 292
Engelkopf, Zeichnung von Verrocchio, in der Uffizien-Sammlung zu Florenz 350
Frauenkopf, schwarze Kohlezeichnung von Verrocchio, in der Sammlung Malcolm in London 350

Seite

Silberstiftzeichnung von Verrocchio, im Kupferstichcabinet zu Dresden 350

Fünf Kinderstudien, Federzeichnung von Verrocchio, im Louvre (Fächer im Zimmer X) 351

Madonnenbildchen, ehemals dem Leonardo, gegenwärtig dem Lorenzo di Credi zugeschrieben, in der königl. Galerie zu Dresden. 353

Das neue sogenannte Leonardobild in der Pinakothek zu München 354

Der heilige Hieronymus, Holzschnitt von Domenico Campagnola 373

Das ländliche Concert, Zeichnung von Domenico Campagnola, in der Sammlung Malcolm 376

Der eifersüchtige Ehemann, der seine Ehefrau ersticht, Zeichnung von Tizian, in der Sammlung Malcolm zu London 377

Der heilige Hieronymus, kniend und vor einem Buche sich verneigend, Zeichnung von Tizian, im Britischen Museum 378

I.

DIE GALERIE ZU MÜNCHEN.

EINLEITUNG.

Ein Tag lehrt den andern.

Ich weiss, dass mein verstorbener Freund Otto Mündler diese Sammlung einer kritischen Besprechung unterworfen hat. Ich habe dieselbe nicht lesen wollen, um mich nicht durch die Urtheile eines Andern in meinen eigenen beirren zu lassen, zumal da ich die grösste Achtung vor dem reichen Wissen und dem eindringlichen Blicke Mündler's habe. Sein „*Essai d'une analyse critique de la Notice des tableaux italiens du Musée National du Louvre*“ (1859) war zu seiner Zeit in gar mancher Beziehung ein Muster von Kunstkritik, und ich zweifle nicht, dass selbst die angesehensten Kunstkritiker unserer Tage, die Herren Crowe und Cavalcaselle gestehen werden, in jenem Büchlein gar manchen Fingerzeig für ihre eigenen Forschungen und Bilderbestimmungen gefunden zu haben. Mündler war eine echte Künstlernatur, einfach, naiv, für alles Schöne empfänglich, des höchsten, reinsten Enthusiasmus fähig. Ja, sein Enthusiasmus spielte gar manches mal, wovon ich viele Beispiele anführen könnte, dem Kritiker üble Streiche. Zu seiner Zeit jedoch, glaube

ich, gab es wol schwerlich jemand, der mit den Werken italienischer Kunst vertrauter gewesen wäre, sie besser zu würdigen verstanden hätte, als er. Wie kam es aber, dass es diesem feinbegabten, mit wahrer Leidenschaft der Kunst nachforschenden Manne doch nicht gelungen ist, so manchem, selbst groben, Irrthume in seinen Urtheilen auszuweichen? Meinem Dafürhalten zufolge rührte dies daher, dass Mündler sich allein auf sein, freilich enormes, Gedächtniss, auf seine grosse Intuitionsgabe verlassen musste, in seinen Forschungen aber keine Methode befolgte, sondern jedesmal blos nach dem zufälligen Totaleindruck, den ein Kunstwerk auf ihn machte, zu urtheilen pflegte. Allein ohne Methode wird auch die bestorganisirte Natur, der geübteste Kennerblick stets in seinem Urtheile schwanken und niemals seiner Sache ganz gewiss sein. Diese Methode nun kann, wie ich glaube, nur die experimentale sein, welche von Leonardo da Vinci, von Galileo Galilei, von Baco an bis auf Volta und Darwin zu den herrlichsten Entdeckungen geführt hat. Für die Erkenntniss von Kunstwerken kann dieselbe allerdings nur ein Hülfsmittel[1] sein. Die weitaus grösste Zahl von Gemälden, um nicht geradezu alle zu sagen, die aus der guten Zeit auf uns gekommen, waren den mannichfaltigsten Restaurationen, welche in den meisten Fällen einem wahren Martyrium gleichkamen, unter-

[1] Etliche meiner Gegner in Deutschland werfen mir vor, ich weiss nicht ob aus Einfalt oder aus Bosheit, ich behaupte einen Meister allein schon an der Form der Hand, des Nagels, des Ohres oder der Zehen u. s. w. erkennen und beurtheilen zu können. So naiv bin ich doch nicht. Was ich behaupte ist, dass die Formen überhaupt und die des Ohres und der Hand insbesondere uns dazu dienen, das Werk eines Meisters von dem seiner Nachahmer mit grösserer Sicherheit zu unterscheiden und somit die Bestimmung des Totaleindrucks zu controliren.

worfen[1]; und wer in einem derartigen Bilde das Antlitz eines Meisters zu erblicken wähnt, hat in den meisten Fällen entweder nur die schwarze Maske, mit der es der Restaurator zu verdecken für gut befunden, vor Augen oder ein geschundenes, ganz und gar entstelltes Gesicht. Wie soll man nun bei einer solchen Sachlage noch mit Sicherheit die Hand des Meisters in der Ruine erkennen, wie soll man ein Original von einer Copie zu unterscheiden im Stande sein? Nur die scharfe Beobachtung der dem Meister eigenthümlichen Formen des menschlichen Körpers kann zu einem angemessenen Resultate führen.[2] Es versteht sich von selbst, dass hierbei nur wirkliche Künstler, d. h. solche, die auf eigenen Füssen stehen, die eine besondere Art der Auffassung und des Ausdrucks (Stil) besitzen, in Betracht kommen können, nicht aber Nachahmer, denn diese sind Nullen in der Geschichte der Kunst sowol als in der Geschichte der Wissenschaft. Langweilig, wie dieselben zu sein pflegen, können sie auch nur für langweilige Leute irgendeinen Reiz besitzen, und auch dies höchstens nur ihrer guten Technik halber. — Da ich nun durch vielfache Studien zur festen Ueberzeugung gekommen bin, dass diese Experimentalmethode bei Bestimmung von Kunstwerken dem Kunstforscher von einigem Nutzen sein dürfte — dies mag vielleicht auch

---

[1] Im vorigen Jahrhunderte begnügte man sich gewöhnlich die Bilder zu übermalen, in neuerer Zeit aber verputzt man sie zuvor, was noch viel ärger ist; zumal bei Gemälden der Venetianer aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts.

[2] Der Stoff ist zwar allerdings von der Form unzertrennlich, allein das Studium der Kunst muss seiner Bestimmung nach mehr auf diese als auf den Stoff sein Ziel richten. Und wer sich gegen das Studium der Formen bäumt, der beweist damit nur, dass er überhaupt eine Scheu vor der Wissenschaft in der Kunst hat. Siehe meine „Kunstkritischen Studien in den Galerien Borghese und Doria-Panfili in Rom", S. 93.

eine Illusion sein —, so werde ich meinem Brauche gemäss auch in diesen Aufsätzen, wenn sich gerade die Gelegenheit dazu bietet, durch einige Beispiele die Sache, so gut es eben geht, näher zu erörtern trachten; nur sei mir erlaubt auch hier zu wiederholen, dass das Sehen der den Meistern eigenthümlichen Formen nicht so leicht ist, als man vielleicht glaubt, und dass es daher einer langen, sehr langen Uebung des Auges bedarf, um richtig sehen zu lernen; gerade wie die Erlernung nicht nur einer fremden, sondern selbst der eigenen Sprache ja auch Zeit und viele Mühe erfordert. Das sei namentlich der Schar jener jungen Kunstbeflissenen ans Herz gelegt, welche da meinen, nach einer halbjährigen Studienreise in Italien schon berufen zu sein, die Resultate langjähriger, stiller Forschungen Anderer ohne weiteres zu verwerfen.

Ich werde mit den Venetianern beginnen, da von den vielen Malerschulen Italiens die venetianische in der Münchener Pinakothek am zahlreichsten vertreten ist; ein Umstand, der seinen Grund vielleicht in dem lebendigen Wechselverkehr haben dürfte, der einst zwischen Baiern und der Lagunenstadt Jahrhunderte hindurch bestanden.

Unter venetianischer Malerschule verstehe ich nun nicht nur diejenige der Stadt Venedig, wie dies eigentlich sein sollte, sondern begreife darunter, dem allgemein angenommenen Brauche folgend, die Malerschulen aller jener Völkerschaften Oberitaliens, die einst zur Republik Venedig gehört und welche allesammt den Einfluss der Hauptstadt mehr oder minder erfahren haben, ohne dass sie dadurch ihren speciell heimischen Charakter verloren hätten. Diesen besondern Charakter, diese eigenthümliche, von der Verschiedenheit der Rasse, von der umgebenden Natur, vom Boden, von der Luft bedingte, in der einen Provinz schärfer, in der andern schwächer ausgeprägte

Physiognomie der verschiedenen Malerschulen Italiens kann man begreiflicherweise nicht in Pinakotheken kennen lernen und studiren, da diese Sammlungen doch meist nur auf eklektischem Wege zu Stande gekommen sind. Man muss ihr vielmehr in dem Lande selbst nachgehen, aus dem sie herausgewachsen, mit dem sie also im innigsten organischen Zusammenhange steht; war doch nirgends in der Welt die Malerei so sehr Volkssprache wie in Italien. Die Literatur der Italiener hat aus verschiedenen Ursachen, die hier auch nur anzudeuten nicht der Ort wäre, niemals zu einer volksthümlichen sich zu entwickeln vermocht, die bildende Kunst hingegen ist durch nichts in ihrem vollkommenen Wachsthume gestört worden, ist durch und durch volksthümlich geblieben; sie ist als ein lebendiger Organismus aus dem heimatlichen Boden herausgewachsen und spricht auch allenthalben die Sprache des Volkes, d. h. den Dialekt. Und dieses Verhältniss der Laut- zur Zeichensprache, oder, deutlicher gesagt, zwischen der gesprochenen und der gemalten oder gemeisselten Sprache, zwischen der Form, in der derselbe Geist in der Lautsprache, und der Form, in der er sich in der Sprache der Kunst ausdrückt und vernehmen lässt, ich sage dies Verhältniss der einen zur andern Ausdrucksweise ist nicht etwa äusserlicher, sondern es ist ursächlicher Natur.[1]

[1] In den Werken der verfallenden Kunst in Italien, also bald nach dem Hinscheiden Raffael's, verschwinden mit dem Charakter des Künstlers selbst auch die ihm eigenthümlichen Formen; ich meine nämlich jene Formen, die aus der geistigen Personalität des Künstlers stammen, so zwar, dass dann uns nur noch die äusserlichen, zufälligen Merkmale übrigbleiben, an die wir uns, neben dem Totaleindruck, halten müssen, um das Werk eines Meisters von dem seiner Nachahmer zu unterscheiden. Allein diese äusserlichen Merkmale, diese kalligraphischen Zeichen oder Schnörkel, wie man sie hat nennen wollen, sind sehr trügerisch und können daher bei Beurtheilung eines Kunstwerks nur einen höchst problematischen Werth haben.

Man kann diese heimische Kunstsprache im Venetianischen, wo sie nicht wie anderswo durch die Fremdherrschaft der Spanier auf Abwege geführt und ihr ein unnationales Gepräge gegeben wurde, vom 13. Jahrhundert bis zu Tiepolo, Canaletto und Longhi herab, vom Keime also bis zu ihrem endlichen Absterben, in ihrer organischen Entwickelung verfolgen. Canova und David, Carstens und Cornelius haben doch wahrlich nicht die Kunst der Zopfzeit todtgeschlagen, wie die meisten glauben und wie dies auch Kaulbach auf der Seitenmauer der neuen Pinakothek zu München dargestellt hat; diese ist eines natürlichen Todes gestorben und war daher schon längst todt, als die obengenannten Herren die sogenannte neue Kunst zu gründen begannen.

Diese Dialektsprache der Kunst kann man aber, wie schon bemerkt, nur im Lande selbst, an Ort und Stelle studiren und kennen lernen: in abgelegenen Dorfkirchen, an Frescomalereien auf Häuserfaçaden oder auf den Innenwänden von Bauerhöfen u. s. w. Wer z. B. Bergamo besucht mit den wasserreichen, grünen Thälern des Serio und des Brembo, der wird dort noch gar manches Gemälde aus der Schule der Boselli, der Gavazzi, der Scipioni von Averara finden, wird daselbst noch auf manche Wandmalereien stossen, die in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts gehören, und wird, falls er Augen zum Sehen hat, in jenen Gestalten, in jenen Darstellungen überall demselben Charakter begegnen, den er in den Gestalten und Geberden der Leute auf der Strasse, den er selbst in deren Idiom ausgedrückt findet, nämlich dem Charakter eines derben, energischen aber behutsamen Bergvolkes, das nicht immer Feinheit und Anmuth mit der ihm angeborenen Kraft und Rüstigkeit zu vereinen weiss. Denselben Grundzug wird er nun, wiewol etwas gemässigt und verhüllt, auch in den Werken derjenigen Bergamasker

Maler und Bildhauer wiedererkennen, die jung schon aus ihren heimatlichen Thälern in die Hauptstadt Venedig zur weitern Ausbildung geschickt wurden, wie z. B. Palma vecchio, Previtali, Cariani, die beiden Santa-Croce u. a. m.

Das eben Gesagte gilt ganz allgemein für die Entwickelungsgeschichte aller Kunstschulen Italiens; nur wird man bei den Schulen der weniger kunstbegabten Volksstämme manche Lücke antreffen, zumal in der Uebergangsperiode von der heroischen Kunstepoche, d. h. der Giottesken, zur wissenschaftlichen, d. h. zu der Epoche, in der das Studium der Linienperspective, und somit der realen Natur, aufkommt.[1] Die florentinische Kunstschule ist in dieser wie auch in anderer Beziehung die am vollständigsten entwickelte und steht darin allen andern Schulen der Welt voran; nach derselben kommt vielleicht die veronesische, wie in nächster Zeit Herr Dr. J. P. Richter den Kunstfreunden in überzeugender Weise darthun wird.

Die venetianische Schule, welche es, wie die Herren Crowe und Cavalcaselle sehr richtig bemerken, im 14. und Anfange des 15. Jahrhunderts in der Malerei nie

---

[1] Lorenzo Ghiberti sagt in seinem zweiten Commentar (s. Vasari, I, 30): „*ho sempre seguito l' arti con grande studio e disciplina. Conciò sia cosa che io abbia sempre coi primi precetti cercato d' investigare in che modo la natura proceda in essa (arte) et in che modo io mi possa approssimare ad essa, come le specie venghino all' occhio e in che modo la teorica dell' arte statuaria e della pittura si dovesse condurre.*“ (Ich bin stets mit grossem Fleiss und mit Methode der Kunst nachgegangen, insofern ich schon von meiner ersten Lehrzeit an stets zu erforschen getrachtet habe, wie die Natur in der Kunst vorgehe und in welcher Weise ich mich zu verhalten habe, um derselben näher zu kommen und zu sehen, wie die Formen sich dem Auge darstellen und in welcher Weise die Theorie der Bildhauer- und der Malerkunst festzustellen sei.)

übers Lallen gebracht und erst durch Gentile da Fabriano und Pisanello, und nicht wie einige deutsche Schriftsteller behaupten durch den sehr überschätzten Johannes Alemannus, zum Reden kam, die Stadt-Venetianer, sage ich, drückten sich dafür in jener Periode um so trefflicher und charakteristischer in Stein aus, in architektonischen und Bildhauerarbeiten, und ich brauche hier blos die Namen des Filippo Calendario, der Brüder delle Massegne und des Meisters Bartolommeo[1] zu nennen, um auf diesen wichtigen Punkt in der Entwickelung der Kunstsprache aufmerksam zu machen; darf man doch, wenn man einer Kunstschule gerecht werden will, nicht blos die eine Form des geistigen Ausdrucks in der Zeichensprache, d. h. die Malerei, ausschliesslich in Betracht ziehen. In einer spätern Phase der Entwickelung, als die Malerei durch die Vivarini und die Bellini zu voller Blüte kam, d. h. zu Ende des 15. Jahrhunderts, sehen wir dagegen in Venedig die Sculptur von der Malerei zurückgedrängt und von dieser ins Schlepptau genommen; eine Wandlung der Dinge, die sich nicht lediglich auf die Stadt Venedig beschränkte, sondern sich in gleicher Weise in ganz Oberitalien vollzog. Während man z. B. in den Werken der Lombardi und selbst des Alessandro Leopardi bald die Vivarini, bald Giovanni Bellini erkennt, so fühlt man in den Figuren des trefflichen Bildhauers Antonio Riccio von Verona jene veronesische Malerschule durch, aus welcher Riccio's Landsmann, der Maler

[1] Man vergleiche die Sculpturen am Dogenpalast aus der Mitte des 14. Jahrhunderts, in San Marco, in den Kirchen dei Frari, von S. Giovan e Paolo, der Abazia; man vergleiche ferner die seltenen Medaillen der venetianischen Stempelschneider Lorenzo, Marco, Alessandro Sesto (1393—1417), dieser Vorläufer des grossen Pisanello, welcher letztere während seines längern Aufenthalts in der Dogenstadt (1421—1423) gewiss Gelegenheit hatte, die Werke derselben kennen zu lernen.

Liberale, hervorging (z. B. in dem Adam und der Eva im Hofe des Dogenpalastes zu Venedig); im Campo S. Tomà ebendaselbst, wo man in einem Hochrelief über der Thüre des Hauses Nr. 2857 ein Bild des Carpaccio oder des Mansueti in Stein zu sehen glaubt. Man betrachte in dieser Beziehung auch die Statuen an den Altären in den Kirchen Veronas. So erkennt man wieder an mancher Sculptur des Alfonso Lombardi[1] den Geist des Dosso Dossi, in mancher Statue des Alessandro Vittoria den des Paolo Veronese u. s. w.

Im Mailändischen allein hat die Sculptur sich von der Malerei nicht nur nicht in Schatten stellen lassen (wozu vielleicht die zahlreichen Sculpturarbeiten an und in der Certosa von Pavia und am Dome von Mailand das Ihrige beigetragen haben mögen), sondern sie hat dieselbe in mancher Beziehung sogar beeinflusst.[2]

---

[1] Z. B. in jenen Büsten an der Façade des Palazzo Bolognini zu Bologna.

[2] Andrea Solario ist in der Modellirung seiner Köpfe allen andern Landesgenossen voran; siehe z. B. seinen „Ecce homo" in der Sammlung Poldi-Pezzuoli zu Mailand; und diese Meisterschaft möchte er wol seinem Bruder Cristoforo, dem Bildhauer, zu verdanken haben. Ein Porträt in Basrelief von Cristoforo Solario, il Gobbo, im Museum Trivulzio zu Mailand, macht ganz den Eindruck eines Bildnisses von Andrea Solario. — Auch den Einfluss Amadeo's, des Bildhauers, auf den Maler Bramantino glaube ich sehr deutlich in einer „Anbetung Christi" oder „Natività" (Nr. 273) in der Bildergalerie der Ambrosiana wahrzunehmen. Die Herren Crowe und Cavalcaselle wollen zwar jene „Natività" dem Bramantino absprechen, aber, wie ich meine, mit grossem Unrecht (Bd. II, 32). Man vergleiche in diesem Bilde z. B. die Form des Ohres und der Hand, den dem Bramantino ganz eigenthümlichen landschaftlichen Hintergrund, mit andern beglaubigten Werken des Meisters, und man wird sich leicht überzeugen, dass auch dieses Bild ein Werk, und zwar ein Jugendwerk, des Bartolommeo Suardi, genannt Bramantino, ist. Dafür erklärt es auch die Direction der Ambrosiana-Galerie. Zudem gewahren wir in diesem Bilde auch eine jener dem Bramantino eigenthümlichen

Will man also die Geschichte der Kunst eines Volkes kennen lernen, so muss man allen drei Gattungen von Formen, deren der Volksgenius in der Kunstsprache sich bedient, die nämliche Aufmerksamkeit widmen. Und schliesslich möchte ich noch allen ernstern Kunstbeflissenen anempfehlen, das Studium der Handzeichnungen der grossen Meister sich angelegen sein zu lassen. Die gemalten Werke sind, wie gesagt, meist so entstellt, sei es durch den Zahn der Zeit, sei es durch die Pfote des Restaurators, auf uns gekommen, dass wir in vielen Fällen die Hand und den Geist des Künstlers unter der Hülle, die sein Werk bedeckt, nicht mehr zu sehen vermögen. In den Handzeichnungen dagegen steht der ganze Mann, sozusagen ohne Hülle, ohne Affectation, vor uns, und sein Genius, mit seinen Vorzügen und seinen Gebrechen, spricht unmittelbar zu unserm Geiste.

Aber nicht nur für die Kenntniss der einzelnen Meister ist das Studium der Handzeichnungen unentbehrlich, sondern es dient auch dazu, uns die Merkmale der einzelnen Kunstschulen schärfer einzuprägen, die eine von der andern mit grösserer Bestimmtheit

---

altmodischen Hauben auf dem Kopfe der Madonna. Diese Art Hauben finden sich auf keinem Gemälde der andern Mitschüler Bramantino's in Foppa's Atelier vor; weder bei Ambrogio Borgognone, noch bei Ambrogio Bevilacqua, weder bei Buttinone noch bei Civerchio. Dagegen begegnen wir ihnen auf dem Madonnenbilde aus der Frühzeit des Andrea Solario in der Brera, Nr. 310; ferner auf dem Jugendbilde des Bernardino Luini im Chor der Kirche della Passione in Mailand und in fast allen Werken aus der Frühzeit des Gaudenzio Ferrari, sowie ebenfalls auf denen eines andern, sei es Schülers, sei es Nachahmers des Bramantino, welchem Meister ich den Freskencyklus zuschreibe, der aus der Kirche von S. Maria della Pace in Mailand in die Brera-Galerie versetzt wurde. Diese letztern Wandgemälde, welche jetzt unter den Nrn. 41, 43, 51, 53, 69, 73 aufgestellt sind, werden jedoch im Galeriekatalog noch immer dem Bernardino Luini zugetheilt. (†)

unterscheiden zu lernen. Denn viel klarer als in den Gemälden erkennt man in den Handzeichnungen die geistigen und materiellen Familienzüge der einzelnen Meister und Schulen, z. B. in der Art, wie sie die Falten zu legen, die Schatten und Lichter anzugeben pflegen, oder an dem Umstande, ob sie der Feder oder der schwarzen Kreide, dieser oder dem Röthel den Vorzug geben u. s. w.

Ich erachte es daher für gut, jenen jungen Kunstbeflissenen, die Willens wären die von mir gemachten Studien selbst vorzunehmen, gelegentlich diese oder jene besonders charakteristische Handzeichnung zu bezeichnen und ihnen die Anschaffung der Photographie derselben anzurathen. Sie würden sich so auf wohlfeile Art die ergiebigste Quelle für ein ernstes Studium der alten Meister bilden. Freilich muss dabei eine gewisse Vertrautheit mit den ausgeführten, sei es gemalten, sei es gemeisselten Werken der grossen Meister selbst vorausgesetzt werden; einem Anfänger würden Handzeichnungen nur den Kopf verwirren, wie dies leider zu allen Zeiten geschah, in unsern Tagen jedoch mehr denn je. Den Genuss aber, den ein solches Studium dem schon geübten Auge darbietet, rechne ich zu den reinsten, die dem Menschen auf Erden beschieden sind.

Seit dem Erscheinen der ersten Auflage dieses kritischen Versuchs über die in der Münchener Pinakothek enthaltenen Werke italienischer Meister ist nun bereits ein Jahrzehnt verstrichen. In der Zwischenzeit verstarb Dr. Marggraff, der Verfasser des frühern Galeriekatalogs, und Herr Dr. von Reber, der in seiner Heimat hochgefeierte Kunsthistoriker und Director der Galerie, entschloss sich sofort, unter Mitwirkung der hervorragendsten Kunstgelehrten Deutschlands und Hollands einen neuen Katalog herzustellen.

Die Welt ist nun aber einmal so bestellt, dass zwei

Kunstfreunde persönlich die grösste Achtung voreinander haben können, ohne dass sie deshalb in ihren Ansichten, zumal in den ästhetischen, immer miteinander übereinstimmten, da ja, wie bekannt, ein französisches, russisches oder italienisches Auge die Dinge anders anzusehen pflegt als ein deutsches.

„*Non è bello quel che è bello*“, sagen die Italiener, „*ma è bello quel che piace*“ (schön ist nicht was schön ist, sondern das was uns gefällt). Ich glaubte hier meine Leser an dieses alte welsche Sprichwort erinnern zu müssen, auf dass sie ja nicht in Versuchung kämen, mich für einen systematischen Gegner aller Galeriedirectoren zu halten, weil es mir nicht möglich ist, sowol in der Bestimmung als auch in der ästhetischen Werthschätzung eines italienischen Kunstwerks jedesmal mich mit ihnen einverstanden zu erklären. Ich habe in diesen letzten zehn Jahren mich strenger denn je an den guten Rath des Pangloss: „*cultivons notre propre jardin*“ gehalten und schmeichle mir daher auch manche Lücke in meinen Kunststudien ausgefüllt zu haben. Ich trete somit mit frischem Auge und frischem Muth wieder an die italienischen Bilder dieser Galerie heran. Meine verehrlichen Leser wollen sich daher nicht wundern, wenn ich bei dieser neuen Musterung der Gemälde gar manchen vor zehn Jahren begangenen Fehltritt erkenne, doch hoffe ich andererseits die Genugthuung zu haben, auch viele, ja die meisten meiner frühern Bilderbestimmungen abermals mit gutem Gewissen bekräftigen zu können.

DIE VENETIANER.

In der ersten Auflage meines „Kritischen Versuchs“ begann ich dieses Kapitel mit folgenden Worten, die ich hier zu wiederholen für passend erachte:

Sehen wir nun in dem neuen 1879 erschienenen Katalog des Herrn Dr. Marggraff nach, ob die Altmeister der Schulen in den Räumen dieser Galerie würdig vertreten sind, so fallen uns vor allem zwei Namen in die Augen, welche beide einen feinen Klang haben und Männern angehörten, die während des 15. Jahrhunderts die Hauptvertreter, der eine der venetianischen, der andere der paduanischen Malerschule waren, nämlich Giovanni Bellini und Andrea Mantegna. Dies sind wahrlich grosse, charaktervolle Meister, und man sollte voraussetzen, dass ihre Physiognomie jedem Kunstforscher klar im Gedächtniss eingeprägt sei. — Dürfen wir aber deshalb ohne weiteres dem Kataloge Glauben schenken? Keineswegs, da selbst der Verfasser desselben in seiner Vorrede zugibt, dass menschliche Urtheile nicht unfehlbar sind. Auch hat ja der Geist wie der Körper seine Gewohnheiten, hängt an dem ihm überlieferten Lug und Trug ebenso zähe, ja noch zäher, als an der Wahrheit.[1]

Darum rathe ich allen jüngern Kunstfreunden, sind sie wirklich gewillt in einer Bildersammlung etwas zu

[1] Schon Lionardo da Vinci machte die Bemerkung, dass: „*il massimo inganno degli uomini è nelle loro opinioni*“ (der grösste Trug der Menschen liegt in ihren vorgefassten Meinungen).

lernen, vorurtheilsfrei die darin aufgestellten Gemälde zu prüfen, unbeirrt von Meinungen, die andere darüber ausgesprochen haben. Sie werden dabei ohne allen Zweifel gar manchen Fehltritt thun, allein irren ist menschlich und durch Fallen lernt man auf eigenen Füssen stehen. „Nur auf dem Meere", sagte Nelson, „wird man zum Seemann."

Die berühmtesten Kunstkenner und Kritiker neuerer Zeiten, Rumohr und Waagen, Otto Mündler und die Herren Crowe und Cavalcaselle, sind ebenso vorgegangen, weshalb auch die Urtheile und Bilderbestimmungen dieser Herren nicht immer miteinander, noch mit den Ansichten des Dr. Marggraff, wie wir sehen werden, übereinstimmen. Daher mag es auch mir nicht verübelt werden, wenn ich über manches Bild dieser Sammlung weder die Meinung des Herrn Marggraff noch die der obengenannten Kunstgelehrten als vollgültig annehmen kann, vorausgesetzt, wie sich dies von selbst versteht, dass ich jedesmal die Gründe angebe, welche mich veranlassen, von den Ansichten der Andern abzuweichen. Und diese Gründe dürfen nicht, wie dies gewöhnlich in den Schriften der Kunstkritiker der Fall ist, blos ästhetische und somit subjective, vom Geschmack und der wechselnden Laune des Individuums abhängige sein, sie müssen auf sinnlich wahrnehmbare, jedem sehenden Auge zugängliche Thatsachen zurückgeführt werden.

Zu meiner nicht geringen Genugthuung sehe ich nun, dass beide Namen, sowol der des Giambellino als auch der des Mantegna, aus dem neuen Katalog verschwunden sind. Es ist dies ein Act der Gerechtigkeit, für den alle feinsinnigern Kunstfreunde der Direction zum besten Danke verpflichtet sein werden. Der sogenannte Giambellino (Nr. 1196 des Marggraff'schen Katalogs) ward, wie mir versichert wurde, einer strengen Untersuchung unterworfen und schliesslich ohne alle Gnaden nach

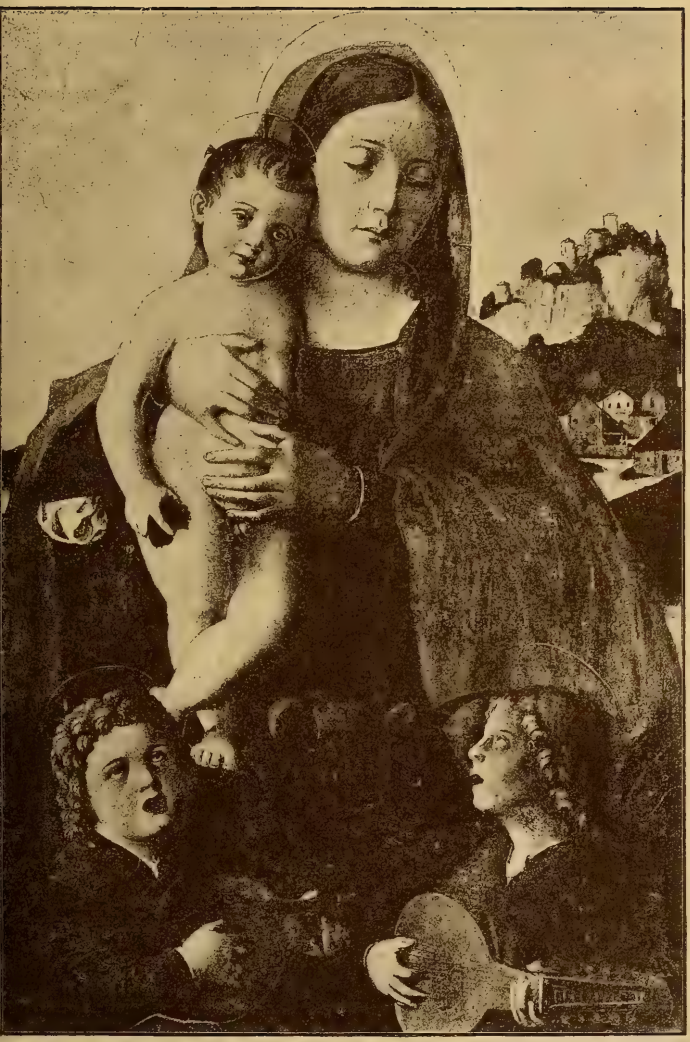
Schleissheim in die Verbannung geschickt. Es war dies allerdings eine verdiente, allein eine harte Strafe, die dem unberufenen Giambellino um so härter fallen musste, als gar mancher andere seiner italienischen Collegen in dieser Pinakothek, sein sogenannter Bruder Gentile Bellini (Nr. 1030) nicht ausgeschlossen, dasselbe Los verdient hätten.

Der Mantegna des Herrn Marggraff (Nr. 549) wurde zwar nicht nach Schleissheim, jedoch in die ferraresische Schule (Cabinet XVII, Nr. 1023) verwiesen. Es war jedenfalls seitens der Galeriedirection klug gehandelt, für dieses ganz unbedeutende Bildchen die von mir vorgeschlagene Namensbezeichnung unberücksichtigt zu lassen, denn ein so charakterloses Machwerk kann ebenso gut aus der Werkstatt der Veroneser Benaglio als aus der irgendeines Paduaners hervorgegangen sein, und daran liegt eben nicht gar viel für die Kunstgeschichte. Die Hauptsache ist, dass bei diesem Bildchen der grosse Name des Mantegna für alle Zeiten aus dem Spiele bleibe. An den charaktervollen Stefano da Ferrara der Brera-Galerie, d. h. an Ercole di Roberto dabei, auch nur vermuthungsweise, zu denken ist Hochverrath, und ich nehme mir daher die Freiheit, die verehrliche Direction zu ersuchen, in der nächstfolgenden Auflage des Katalogs den Namen des Ercole Roberti ohne weiteres streichen zu wollen.

Wir gelangen nun an Marco Basaïti, einen ausserhalb Italiens höchst seltenen Meister, von dem weder das Madrider Museum, noch die Louvre-Sammlung, noch die Dresdener Galerie Werke besitzen. Die Münchener Pinakothek dagegen verzeichnet deren zwei in ihrem Katalog. Auf dem einen (Nr. 1031) ist Maria mit dem Kinde dargestellt, wie sie die Hand auf den Scheitel des Donators legt. Ihr zur Seite rechts der heilige Hieronymus, links der heilige Sebastianus; Hintergrund Flusslandschaft. Im ältern Katalog war dieses

Bild blos der Schule des Giambellino zugetheilt, wird jedoch nun von der Galeriedirection richtig als Werk des Basaïti angeführt, wofür es auch die Herren Crowe und Cavalcaselle zu halten scheinen; immerhin darf es aber doch nur als ein sehr verdorbenes und übermaltes Bild des Meisters betrachtet werden. Das andere Gemälde (Nr. 1032 im Cabinet XVIII), welches auf meinen Vorschlag hin ebenfalls als Originalwerk im neuen Katalog aufgenommen ist, stellt die „Beweinung Christi" dar. Der todte Christus ruht im Schos der göttlichen Mutter; Johannes von Arimathia nebst den heiligen Frauen stehen klagend an den Seiten. Die Herren Crowe und Cavalcaselle (I, 266) wurden beim Anblick dieses Bildes „mit seinem ärmlichen Charakter" lebhaft an Nicolaus (?) de Barbaris erinnert, wogegen der verstorbene Marggraff mit grösserer Vorsicht einige Zweifel über die Echtheit dieses Gemäldes laut werden liess. Und in der That sehe ich nun selbst ein, freilich leider zu spät, dass dieses unerquickliche Machwerk unmöglich von der Hand eines Meisters, weder aus dessen Früh-, noch aus dessen Spätzeit sein kann, sondern dass es blos als Copie nach Basaïti betrachtet werden darf, und zwar, wie mir scheint, von irgendeinem jener vielen untergeordneten Meister ausgeführt, die in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts aus Flandern nach Italien pilgerten, um in diesem Lande ihre eigene Weise zu verderben. Man betrachte, um sich davon zu überzeugen, die Steinchen, das Buch, kurz all die Nebendinge und sehe zu, mit welcher handwerksmässigen, miniaturartigen Sorgfalt und Mühe das alles ausgeführt ist. Noch erlaube ich mir auf die caricaturartigen Gesichter, auf den die Zähne fletschenden Mann mit dem Turban, sowie auch auf die hölzerne Behandlung der Haare, besonders bei der Magdalena, aufmerksam zu machen.[1]

[1] Auf den Bildern der meisten alten nordischen Meister,



MADONNENBILD VON BASAÏTI, IM KÖNIGL. MUSEUM ZU BERLIN. S. 19.

Selbst die Falten am Mantel des trübseligen Johannes scheinen mir auf eine schwache Hand aus dem Norden hinzuweisen. Und es war wol dieses unitalienische Aussehen des Bildes, das die Herren Crowe und Cavalcaselle bewogen haben mag, darin die Hand des Jacopo de' Barbarj zu gewahren.

Wenn die Werke aus der Frühzeit Basaïti's, wie z. B. eins im Museo Corrér in Venedig (Saal IX, Nr. 24) und ein anderes in der Berliner Galerie (Nr. 40), noch immer das Gepräge der Schule des Alvise Vivarini an sich tragen[1], so deuten dagegen jene aus einer spätern Wirkungszeit des Meisters, wie z. B. die Figuren auf der im Jahre 1503 von ihm vollendeten Altartafel des Vivarini in S. Maria dei Frari, sowol im Gesichtstypus der Engelknaben, als ganz besonders in den harten Zickzackfalten, auf eine Berührung des Basaïti mit B. Boccaccino.[2] Im Jahre 1515—16 erscheint mir Basaïti auf der Höhe seiner quattrocentistischen Manier

---

selbst auf denen Dürer's und seiner Schüler, pflegen die von starken Affecten ergriffenen Personen den Mund in einer Weise zu öffnen, dass sie uns die Zähne, nicht selten selbst die Zunge zeigen. Man betrachte in dieser Beziehung z. B. in der Uffizien-Galerie die Bilder mit den Nummern 744, 768, 777, 779, 1143, 724, 713, 704; in der Doria-Galerie in Rom jene mit den Nummern 4, 8, 26, 38; man betrachte daraufhin ebenfalls die nordischen Bilder aus dem 15. und 16. Jahrhundert in dieser Münchener Galerie. Unter den Italienern, mit Ausnahme etwa des Antonio Pollajuolo, des Jacopo de' Barbarj, des Liberale da Verona, des Andrea Solario, des Defendente Ferrari und einiger weniger anderer, kommt dies nur selten vor.

[1] Das Bildchen in Berlin erinnert sehr an jenes Madonnenbild mit den musicirenden Engeln in der Sakristei der Kirche „il Redentore" auf der Giudecca zu Venedig. Ich erlaube mir auch meine Freunde auf die eigenthümliche Form des Daumens in diesen drei Bildern des Basaïti aufmerksam zu machen.

[2] Aus dieser Mittelzeit des Basaïti besitzt auch Herr Frizzoni-Salis in Bergamo ein Madonnenbild mit Heiligen.

angelangt; dahin gehört der in jener Epoche entstandene „*Ecce homo*“ (1517) in der städtischen Bildersammlung von Bergamo, ferner der ebenfalls mit dem Namen MARCVS BASITI bezeichnete Christus in der Ambrosiana (Sala Pecis). Auch das ganz vorzügliche Bildchen mit der „Berufung der Söhne des Zebedeus“ in der Belvedere-Galerie in Wien, und das andere mit der heiligen Katharina, Nr. 123, in der Esterhazy-Galerie zu Pest, wie auch der heilige Sebastianus der Doria-Panfili-Galerie in Rom gehören alle in diese Epoche des Meisters. Später wird, wahrscheinlich durch das Studium der Bilder des Cima und des Giambellino, die Malweise Basaïti's breiter und pastoser. Es könnte dies als ein Beweis dafür betrachtet werden, dass zu jener Zeit (1515—1521) Basaïti noch in seinem besten Mannesalter stand und dass er folglich nicht viel früher als um 1470 geboren sein dürfte. Zu den letzten Werken des Meisters glaube ich seine Bilder im Berliner Museum rechnen zu müssen. Basaïti war, wie man behauptet und wie sein Familienname es bezeugt, der Sohn griechischer, in Venedig ansässiger Aeltern; als Künstler jedoch ist er durch und durch Venetianer.

Lanzi und andere Kunstschriftsteller lassen ihn, ich weiss nicht aus welchem Grunde, im Friaul auf die Welt kommen. Wäre das wirklich der Fall gewesen, so hätte es gewiss Grassi, der friulanische Berichterstatter des Vasari, uns nicht verschwiegen. Auch der gewissenhafte Graf Maniago („*Storia delle belle arti friulane*“) wusste nichts von dieser friulanischen Herkunft des Basaïti.

Noch sei bei dieser Gelegenheit bemerkt, dass den Anfängern in der Kunstkritik dieser Meister gewöhnlich als Lückenbüsser dient. Wenn diese Herren nämlich nicht recht wissen, ob sie ein Bild, sei es dem Cima da Conegliano oder dem Catena zuschreiben sollen, so nehmen sie fast immer ihre Zuflucht zum

MÄNNLICHES PORTRÄT VON BASAÏTI, BEZEICHNET: M. BAXITI. MDXXI., IN DER SAMMLUNG MORELLI IN MAILAND.

[Nach der Originalphotographie von Marcozzi in Mailand.] S. 20.

MADONNENBILD MIT HEILIGEN VON BASAÏTI, IN DER STADTGALERIE ZU PADUA.

S. 20.

Namen des wenig gekannten Basaïti. Ich fand es daher für zweckdienlich, meinen Lesern die Nachbildung einiger Bilder dieses nicht uninteressanten Künstlers hier vorzustellen.

In allen den Sammlungen von Handzeichnungen, die zu sehen mir bisher vergönnt war, habe ich keine einzige gefunden, welche den Namen Basaïti's trug oder die man vermuthungsweise ihm hätte zuschreiben dürfen.

Die im Marggraff'schen Katalog als Werke des Giorgione aufgeführten zwei Bilder wurden von der Direction, das eine (Nr. 1110 im Saal IX) mit Sachkenntniss dem Tizian, das andere (Nr. 1107 im selben Saal) dem Palma vecchio zugetheilt. Das erstere dieser zwei interessanten Gemälde stellt eine allegorische weibliche Figur vor, die man als „Eitelkeit des Irdischen" gedeutet hat. Wenn ich nicht irre, trug dieses Bild, bevor es in der hiesigen Pinakothek aufgestellt wurde, seinen richtigen Namen und wurde erst später auf Giorgione umgetauft.[1] Die Herren Crowe und Cavalcaselle

---

[1] Es blieb und bleibt noch der Kritik unsers Jahrhunderts vorbehalten, auf dergleichen, namentlich im 17. und im Anfange des 18. Jahrhunderts zu Dutzenden octroirte, ganz unsinnige Umtaufen die Kunstfreunde aufmerksam zu machen, und es mögen zur Belehrung, unter vielen andern, nur folgende berühmte Bilder hier in Erinnerung gebracht werden, welche erst in unsern Tagen wieder zu ihrem rechtmässigen Namen gelangt sind:

1) Das grossartige Bildniss des Grafen von Morette in der Dresdener Galerie. Während des 17. Jahrhunderts trug es in Italien seinen rechtmässigen Namen und als Werk von Hans Holbein finden wir es auch im „Microcosmo della Pittura des Francesco Scannelli", 1677, S. 266, angeführt Erst im 18. Jahrhundert scheint es auf Lionardo da Vinci umgetauft und der Dargestellte für Lodovico il Moro erklärt worden zu sein; ein *qui pro quo*, das höchstwahrscheinlich durch den Namen Morett, der vielleicht auf der Rückseite der Tafel zu lesen war, entstanden sein mag. Morett ward für Moro gedeutet, und da

(II, 150) sind jedoch vor diesem Bilde unschlüssig, ob sie es dem Giorgione lassen sollen; jedenfalls meinen sie,

---

Lionardo der angesehenste Maler am Hofe des Lodovico Sforza war, so musste natürlich kein anderer als er das Porträt seines Protectors gemalt haben. Das Verdienst, dieses ganz vorzügliche Bild seinem wahren Urheber, d. h. dem Holbein, zurückerstattet zu haben, gebührt dem verstorbenen Baron von Rumohr.

2) Das Bildchen mit dem „Gekreuzigten", von den Heiligen Hieronymus und Christophorus beweint, in der Galerie Borghese zu Rom. Von Vermiglioli noch in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts als Werk des B. Pintoricchio beschrieben, wurde es im Anfange unsers Jahrhunderts, als es in die Galerie Borghese gelangte, unglaublicherweise auf Carlo Crivelli umgetauft, bis es dem Schreiber dieser Zeilen vorbehalten war, im Jahre 1874 das interessante Bildchen wieder dem Pintoricchio zu vindiciren.

3) Die sogenannte „Bella di Tiziano" im Palazzo Sciarra-Colonna zu Rom befand sich im 17. Jahrhundert als Werk des Palma vecchio in der berühmten Sammlung des Erzherzogs Wilhelm Leopold zu Brüssel, und als Werk Palma's wurde das Bild in kleinen Verhältnissen von David Teniers dem Jüngern copirt. Ich erinnere mich diese Copie noch im Jahre 1868 im zweiten Stockwerk des Schlosses zu Blenheim gesehen und auf der Rückseite des kupfernen Bildchens *„d'après Palma vecchio"* gelesen zu haben. Nach Rom gelangt, ward das Bild auf Tizian umgetauft. In unsern Tagen gibt es jedoch keinen sachkundigen Kunstfreund, dem das herrliche Bild sich nicht sogleich als von der Hand des Palma vecchio darstellte.

4) Die „schlafende Venus" des Giorgione in Dresden galt noch in der Mitte des 17. Jahrhunderts in Venedig als Werk des Barbarelli; später wurde es Tizian zugeschrieben, da im 18. Jahrhundert, selbst in Venedig, niemand mehr noch an Giorgione dachte. Als Werk Tizian's kam das Gemälde um 1721 nach Dresden und wurde dann hier, unglaublicherweise, in unsern Tagen für eine Copie des Sassoferrato nach Tizian erklärt. Als solche galt sie noch im Jahre 1879, bis Schreiber dieser Zeilen in dem wundervollen Bilde den Geist sowol als auch die Hand des Giorgione erkannte.

5) Die „Findung Mosis" in der Brera-Galerie wurde zur

wenn es auch ein Werk des Giorgione wäre, so sei es doch im „Geiste des Pordenone“ gemalt; später aber (II, 287) rechnen sie das Bild diesem letztern an. Zuerst also erschien es ihnen als Arbeit des Giorgione im Geiste des Pordenone ausgeführt, später als von der Hand Pordenone's im Geiste des Giorgione componirt. Da ich jedoch über dieses Bild später mich aussprechen werde, will ich vor der Hand mich begnügen, der Galeriedirection meinen Glückwunsch darzubringen, dem Tizian sein Eigenthum endgültig zurückerstattet zu haben.

Das andere Bild, Nr. 1107, kam in die Pinakothek unter dem Namen des Giorgione, und als dessen Werk wurde es auch von den florentiner Commentatoren des Vasari angeführt.[1] Der erste, der in diesem Bilde das von Vasari angeführte „Selbstporträt“ des Palma rich-

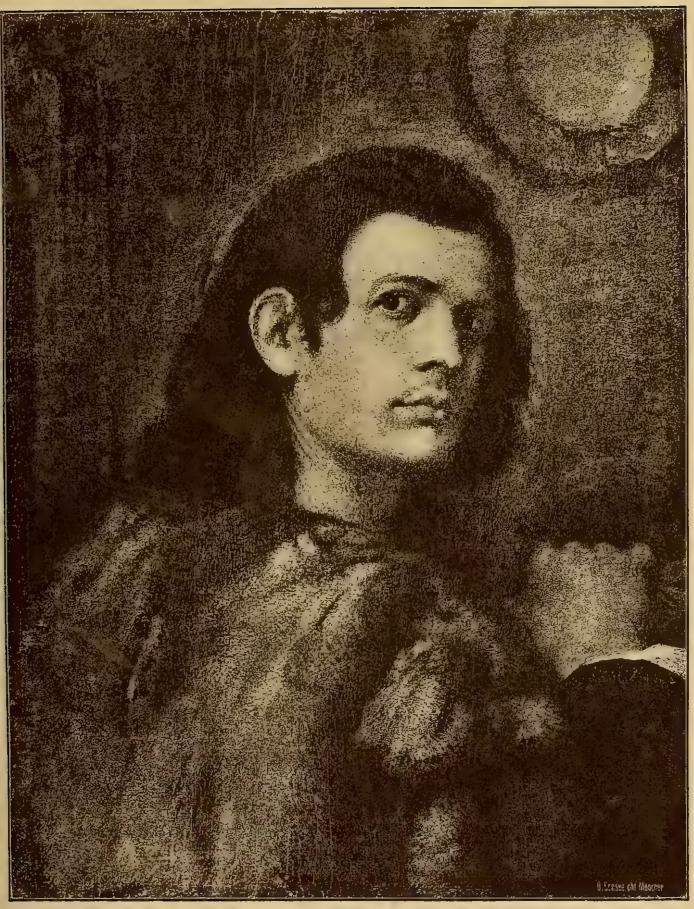
---

Zeit von Carlo Ridolfi, also in der Mitte des 17. Jahrhunderts, in Venedig immer noch als ein Werk des Bonifazio betrachtet, kam jedoch Ende des vorigen Jahrhunderts als Giorgione nach Mailand. Die neuere Kritik gab das farbenreiche, herrliche Bild wieder dem Bonifazio Veronese zurück.

6) Das grosse „Poliptychon“ des Foppa, ebenfalls in der Brera-Galerie, zierte im 16. Jahrhundert einen Altar der Kirche S. Maria delle Grazie in Bergamo und wurde bereits vom Anonymus des Morelli als Werk des Vincenzo Foppa angeführt. Ende des vorigen Jahrhunderts nach Mailand gebracht, ward es hier ohne allen Grund auf Zenale umgetauft, bis es dem Schreiber dieser Zeilen verliehen war, das kostbare Bild wieder seinem rechtmässigen Urheber zurückzuerstatten. Es wäre mir nicht schwer, noch ein Dutzend anderer Beispiele solcher unglücklichen Umtaufen anzuführen, ich will es jedoch bei diesem halben Dutzend für diesmal bewenden lassen.

[1] Siehe Vasari VII, 86, Anm. 2: „Was das Porträt des Fugger anbelangt, können wir versichern, dass dasselbe jetzt (d. h. im Jahre 1846) in der Pinakothek von München sich befindet; es ist jene Halbfigur mit langen Haaren, mit einem Fell auf den Schultern und Handschuhen in der linken Hand, welches im Katalog als Selbstporträt des Giorgione bezeichnet wird.“

tig erkannte, war der verstorbene O. Mündler. Ihm folgten sodann die Herren Crowe und Cavalcaselle nach, und in neuester Zeit auch Professor Pasino Locatelli aus Bergamo. (Siehe seine Monographie: „*Notizie intorno a Giacomo Palma il vecchio ed alle sue Pitture*", Bergamo 1890.) Der Aretiner beschreibt dieses Bild als Selbstporträt des Palma und nennt es, obwol er es nicht selbst gesehen zu haben scheint, auf Angabe seines Berichterstatters hin „das beste von allen Werken des Meisters". Nun spricht ohne allen Zweifel sowol die breite Zeichnung und Modellirung des Kopfes mehr für Palma als für irgendeinen andern venetianischen Maler. Trotzdem muss ich gestehen, dass es mir sowol bei meinem ersten als auch wieder bei meinem zweiten Besuche dieser Galerie vorkam, als ob aus diesem etwas trotzig uns anblickenden, auf Effect berechneten Gesichte nicht der Geist des bescheidenen, einfachen Palma herausschaute. Sollte es daher nicht möglich sein, dachte ich, dass mehrere Jahrzehnte nach dem Tode des Palma auch dieses Gemälde, wie manches andere seines Nachahmers Cariani, dem Meister selbst zugeschrieben worden sei? Hätte man dieses Gemälde durch Verputzung nicht ganz und gar seiner Oberhaut beraubt, so wäre es sehr leicht, den Lehrer vom Schüler zu unterscheiden, da das Incarnat bei Cariani stets einen violett-röthlichen Ton hat im Gegensatze zu Palma, bei dem der Fleischton immer hell ist. Kurz, wenn ich den nicht Palmesken, etwas frechen Ausdruck dieses herausfordernden Kopfes betrachte, ferner die r u n d e, nicht Palmeske Form des Ohres sowie auch die zu scharf accentuirte rothe Lasur auf dem Nasenrücken, so kommt es mir fast vor, als ob dieses lebensvolle Bildniss ebenso wohl ein ganz vorzügliches Werk eines Schülers und Nachahmers des Palma, nämlich des Giovanni Cariani aus dem Brembothal (bei Bergamo) sein könnte. Mehrere gute Porträts von der Hand dieses Gehülfen des Palma befinden sich in der



MÄNNLICHES PORTRÄT, VON GIOVANNI CARIANI,
IN DER PINAKOTHEK ZU MÜNCHEN.

[Nach einer Photographie von A. Braun & Comp. in Dornach.] S. 24.

Stadtgalerie von Bergamo, unter andern auch das eines krummnasigen Mannes mit breitkrämpigem Hut, welches dort früher ebenfalls dem Giorgione zugeschrieben wurde.

Zu Gunsten des Namens Giorgione sprach zwar nicht nur eine uralte, von dem venetianischen Maler und Kunsthistoriker Carlo Ridolfi[1] im Jahre 1648 bekräftigte Tradition, sondern es hatten auch in neuester Zeit die florentinischen Commentatoren des Vasari sowie der verstorbene Dr. Marggraff einstimmig für den Namen des genialen Malers von Castelfranco sich erklärt. Andererseits wurde von drei andern Autoritäten unserer Tage, und unter denselben von der sehr gewichtigen des verstorbenen Mündler, jene Benennung verworfen, und dem Namen des Giorgione ward von ihnen im Einklang mit Vasari der des Palma vecchio substituirt. An Giovanni Cariani hatte, ausser mir, leider kein anderer Kunstbeflissener je gedacht. Bei diesem Stande der Dinge war es somit seitens der Galeriedirection am klügsten, sich an die Mittelstrasse zu halten und dem Namen des Palma unbedingt den Vorzug zuzuerkennen. Da aber die Direction damit, dass sie sich bei der Taufe dieses Bildes für den Namen des Palma vecchio erklärt hat, mich gleichsam aufforderte, die Gründe meiner abweichenden Ansicht vorzubringen, so wollen meine freundlichen Leser mir gestatten, vor diesem effectvollen Porträt diesmal länger zu verweilen, als es nicht nur ihnen sondern vielmehr mir selbst erwünscht gewesen wäre. Sollte ich auch im Unrecht sein — was diesmal wol der Fall sein könnte — so dürfte doch dieser längere Excurs über den nicht ganz unbedeutenden Maler Giovanni Cariani aus Bergamo vielleicht dazu

[1] Siehe Carlo Ridolfi, „*Delle meraviglie dell' arte ovvero delle vite degli illustri pittori Veneti e dello Stato, I—II* (Venezia 1648).

dienen, irgendeinen Fachgenossen zu ermuthigen, diesem fast unbekannten Meister ein eingehenderes Studium zu widmen.

Vorerst erlaube man mir hier die charakteristischen Merkmale anzuführen, an welchen man die Werke des Palma vecchio von denen seiner nächsten Nachahmer und Schüler, Cariani und Bonifazio Veronese, leichter zu erkennen vermag.[1] Das Ohr bei Palma hat eine

---

[1] Die Bilder des Palma wurden, ausser mit denen seiner Schüler Cariani und Bonifazio Veronese, auch noch mit denen Tizian's öfters verwechselt, so z. B. wird dem Palma das herrliche Jugendwerk des Cadoriners bei Lord Ellesmere (die Madonna, die dem heiligen Josef das unbekleidete Jesuskind darreicht (Nr. 29) zugeschrieben. Von diesem reizenden Bildchen bemerken die Herren Crowe und Cavalcaselle (II, 487) „*This spirited little picture is too feeble for Palma and is painted in a style (!) reminiscent of Bernardino Licinio or Polidoro Lanzani*". — Andererseits wurden gar viele andere Bilder des Palma v°, wie z. B. die sogenannte „Bella di Tiziano" im Palazzo Sciarra-Colonna und die „Ehebrecherin" in der Sammlung des Capitols zu Rom, Tizian zugetheilt. Auch in der Galerie von Hampton-Court schreibt man ein Bild des Palma (die heilige Familie, umgeben von den Heiligen Johannes dem Täufer und Katharina), Nr. 115 (?) noch immer dem Tizian zu. Die Herren Crowe und Cavalcaselle dagegen (II, 486) sprechen dieses letztere gute, obwol durch Restauration vielfach beschädigte Bild dem Palma geradezu ab, mit der Bemerkung jedoch, dass es „*most recalls the master's manner*". Auch das mit Unrecht genannte Ariostoporträt (Nr. 636) in der englischen National Gallery wurde ehedem dem Tizian zugeschrieben, vom Galeriedirector Sir Fr. Burton jedoch als von der Hand des Palma vecchio erkannt. Anderer Ansicht sind jedoch auch hier die Herren Crowe und Cavalcaselle. In ihrer „*Vita del Tiziano*", S. 170, schreiben sie unglaublicherweise jenes Bildniss entweder dem Dosso, oder wenn man lieber will, auch dem Pellegrino da S. Daniele zu, da, wie bekannt, auch dieser letztere Maler oft und länger in Ferrara, dem Wohnsitze Ariosto's, sich aufhielt. Es ist also dies ein Zeichen, dass die Historiographen in diesem Porträt wirklich das Conterfei Ariosto's sehen wollen, was wieder für mich ein Beweis ist, dass diese Herren

grosse runde Muschel, die in ein spitzes, mit bestimmtem Einschnitt abstehendes Läppchen ausläuft. Bei Cariani ist das Ohr immer rund und ohne abstehendes Läppchen, bei Bonifazio dagegen ist das Ohr stets in die Länge gezogen. Die Farbenscala ist bei Palma tiefer als die auf den Gemälden des Lotto und des Bonifazio, die Hand knochiger als bei Cariani und bei Bonifazio und viel plumper, weniger beseelt als bei Lorenzo Lotto; auf einigen Bildern aus Cariani's Frühzeit nähert sich jedoch die Form der Hand derjenigen bei Palma vecchio.

Der Genius des Palma vecchio liess ihn, wie dies allen Kunstfreunden bekannt ist, vor allem in der Darstellung idealisirter weiblicher Köpfe seine Befriedigung suchen und finden, und es sind gerade jene berühmten Brustbilder weiblicher Schönheiten aus Venedig, die den Kern seines ganzen Werkes bilden und denen der Meister insbesondere seinen europäischen Ruf zu verdanken haben dürfte.

Auch sind mir von Palma vecchio bisher nur zwei männliche Porträts zu Gesicht gekommen und keins davon war idealisirt und somit als Bild behandelt, wie dieses münchener Porträt, sondern in beiden hatte sich der Maler streng an die Natur gehalten. Das eine dieser männlichen Bildnisse Palma's befindet sich in der Sammlung Querini-Stampalia zu Venedig und stellt einen jungen Edelmann dar[1], der die Hände auf einer Fensterbrüstung hält. Eine graue Nische bildet den Hintergrund. Leider ist jenes Bild durch eine neueste Restauration sehr verdorben. Das andere männliche Porträt

---

mit den charakteristischen Gesichtszügen des grossen Dichters ebenso wenig bekannt sind, als wie mit den ebenso charakteristischen Pinselzügen des Palma vecchio.

[1] Der Dargestellte dürfte ein Querini sein, denn die Querini waren Gönner des Palma vecchio.

Palma's ist unter Nr. 636 in der englischen National Gallery aufgestellt; früher galt es als das Porträt Ariosto's, von Tizian gemalt, wurde jedoch, wie schon bemerkt, von Sir J. Burton richtig dem Palma vecchio zurückerstattet.

Männliche Bildnisse von Cariani's Hand, sowol idealisirte, d. h. als Bild behandelte, als auch nicht idealisirte, sind mir dagegen über ein Dutzend bekannt. Es soll jedoch damit keineswegs gesagt sein, dass schon deshalb dieses Porträt in der Münchener Galerie nicht von Palma herrühren könne, sondern durchaus als Werk seines Nachahmers Cariani zu betrachten sei; auch bin ich weit entfernt dieses mal für meine Taufe einzustehen.

Giovanni Cariani, Landsmann, Altersgenosse und Schüler Palma's, ist selbst in unsern Tagen den Kunstfreunden kaum dem Namen nach bekannt. Schon in der Mitte des 16. Jahrhunderts scheint er im Venetianischen ganz vergessen gewesen zu sein, da Vasari mit keiner Silbe seiner gedenkt. Es erging ihm wie vielen andern Künstlern zweiten Ranges: seine Werke wurden nicht lange nach seinem Tode bald diesem bald jenem seiner berühmtern Zeitgenossen zugetheilt, und da Cariani zudem seine Malweise mehrere male modificirte, so ist es auch kein Wunder, dass seine Gemälde bald dem Giorgione, bald dem Sebastiano del Piombo oder dem Lorenzo Lotto, bald aber, und dies in den meisten Fällen, dem Palma vecchio zugeschrieben wurden.

Betrachten wir uns nun vorerst diejenigen Werke des Cariani, die ich in seine reifere Jugendzeit setzen zu dürfen glaube, die aber seit Jahrhunderten unter Giorgione's Namen gehen. Für das älteste mir bekannte Werk des Meisters halte ich den bereits vom Anonymus des Morelli als Arbeit des Cariani[1] erwähn-

[1] Siehe „*Notizia d' Opere di disegno etc.*", 2. Aufl., besorgt von Gustavo Frizzoni, S. 138.

ten „Kreuztragenden Christus“, vormals im Hause Brembati, gegenwärtig unter Nr. 172 in der Stadtgalerie von Bergamo, Abtheilung Lochis, aufgestellt. Die Technik in diesem auf Holz gemalten Bilde (Cariani bediente sich sonst stets der Leinwand zu seinen Gemälden) erinnert noch an die Maltechnik in den Erstlingswerken (1502—1506) des Andrea Previtali und weist somit auf die Schule des Giambellino hin. Ich erachte es daher für nicht gar zu gewagt, dieses Bildchen etwa in die Jahre 1506—8 zu setzen. Die Zeichnung ist ist hier noch hart und unbeholfen, die Barthaare sind ängstlich behandelt, die Hände sind zwar mit Fleiss ausgeführt, allein noch wenig belebt.

Mehrere Jahre später dürften dann jene Werke des Cariani entstanden sein, in denen die Nachahmung des seit Mitte des ersten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts vor allen andern Malern Venedigs hochgefeierten Giorgione sichtbar ist; Bilder, die daher in spätern Zeiten von den Kunstfreunden oder auch von den Bilderspeculanten dem Barbarelli selbst angerechnet wurden. Zu diesen Giorgionesken Bildern des Cariani zähle ich:

1) Das Porträt eines krummnasigen Mannes mit breitkrämpigem schwarzen Hut auf dem Kopfe und von einem scharfen, unheimlichen Blicke. Dies Bild hängt, unter Nr. 135, in der Stadtgalerie von Bergamo[1], Abtheilung Carrara.

2) Das Porträt eines derben, nicht gerade liebenswürdigen Weibes mit langen blonden Haaren, ein energisches, lebensvolles Gesicht; Nr. 85 in derselben Galerie, Abtheilung Carrara.

---

[1] Carlo Ridolfi berichtet im Leben des Cariani: „Herr Jacopo Pighetti (ein in Venedig ansässiger Bergamasker) besitzt das Porträt eines Mannes mit breitem Hut (*berrettone*) auf dem Kopfe, das für das Selbstporträt Cariani's gehalten wird.“ Das letztere dürfte hier schwerlich zutreffen.

3) Das Porträt eines jungen Mönchs in weisser Kutte, Brustbild, ebendaselbst, Nr. 153, Abtheilung Lochis; dem Sebastiano del Piombo zugeschrieben.

4) Das Porträt eines schwarzgekleideten Gelehrten, Vorderansicht; Blick auf die See im Hintergrund. Dieses Bildniss kam aus Venedig unter dem Namen des Giorgione nach Bergamo; in der Sammlung von Giovanni Morelli in Mailand.

5) Das Bild in der Belvedere-Galerie, Saal II, Nr. 10, zu Wien (Nr. 240 im von Engerth'schen Katalog), „ein mit Weinlaub bekränzter Jüngling", sagt Herr von Engerth, „wird von einem Manne meuchlings angefallen; er wendet den Kopf über die linke Schulter und greift zum Schwert." Von Ridolfi und von Boschini als Giorgione angeführt.[1]

In diese Giorgioneske Periode des Meisters glaube ich nun ebenfalls dieses unser münchener Porträt stellen zu dürfen, allerdings müsste es unter allen Werken aus der Giorgionesken Epoche des Cariani als das gelungenste und auch am meisten fesselnde betrachtet werden. Dieses berühmte, von allen spätern Biographen Giorgione's hochgefeierte Porträt dürfte somit um 1512—1514 entstanden sein. Wie oberflächlich schon in der Mitte des 17. Jahrhunderts sowol Giorgione als auch Cariani selbst von den Kunstschriftstellern Venedigs gekannt waren, geht schon daraus hervor, dass dieses Bildniss von ihnen als identisch mit dem von Vasari (VII, 86) bezeichneten Porträt eines Fugger angesehen ward. Der Aretiner sagt nämlich: „*è nel nostro libro* (d. h. im Buche seiner Handzeichnungen

[1] Trotz der Versicherung des Ridolfi und des Boschini erkannten sowol die Herren Crowe und Cavalcaselle (II, 152 und 547) als auch andere Kunstfreunde ganz richtig den Giorgionisirenden Cariani in diesem berühmten Bilde, von dem wir eine Nachbildung unsern Lesern bieten.

BILD VON GIOVANNI CARIANI, IN DER BELVEDERE-GALERIE ZU WIEN.

S. 30.

berühmter Meister) *una testa colorita a olio, ritratta da un tedesco di casa Fuccheri* (d. h. das Porträt eines Deutschen aus dem Hause der Fugger) *che allora era dei maggiori mercanti nel fondaco dei Tedeschi, la quale è cosa mirabile.*“ Ein Jahrhundert später beschrieb es Carlo Ridolfi als Werk des Giorgione: „*il ritratto d' un Tedesco di casa Fuccheri con pelliccia di volpe in dosso in atto di girarsi.*“

Augenscheinlich war darunter kein anderes als dieses münchener Porträt verstanden. Dasselbe war damals im Besitze des in Venedig ansässigen Niederländers van Veer. In unsern Tagen thaten die florentinischen Commentatoren des Vasari noch einen Schritt weiter in diesem Labyrinth, indem sie versichern (Vasari, VII, 86, 2), dass das von Ridolfi beschriebene Porträt des Fugger von Giorgione sich in der Pinakothek von München befinde und dort für das Selbstporträt des Malers angesehen sei. Nun erlaube ich mir an alle Unbefangenen vor allem die Frage zu richten: hat denn dieser so keck in die Welt herausblickende junge Mensch wirklich das Aussehen eines deutschen und zumal eines vornehmen deutschen Kaufherrn, wie doch die reichen Fugger waren? Erscheint es ihnen nicht vielmehr, wie mir, dass wir in diesem Bilde doch wol eher das idealisirte Porträt eines kräftigen, lebenslustigen, kecken jungen Venetianers aus dem Volke zu sehen berechtigt sind? Der Maler warf seinem Modell einen Fuchspelz oder, wie Vasari meint, ein Kameelfell über die Schultern und gab ihm ein Paar Handschuhe in die Hand, in der Absicht, aus ihm eines jener räthselhaften Bilder in der Art Giorgione's zu schaffen. Gewiss glückte es dem Cariani in diesem in einer guten Stunde erzeugten Gemälde, dem Geiste seines Vorbildes Giorgione näher zu kommen, als dies dem nüchternen Palma vecchio je gelungen ist. Unter den etwa 40 Werken, die ich von

Cariani kenne, war keins, das mich so lebhaft gefesselt hielt, wie dieses Bild in der Münchener Pinakothek, vorausgesetzt dass es wirklich, wie es mir erscheint, von der Hand des Bergamasken ist.

Wir kommen nun zu einer zweiten Epoche unsers Meisters, welche etwa in die Jahre 1514—16 fallen dürfte. In jenen Jahren scheint Cariani sich enger an seinen Landsmann Palma angeschlossen, ja vielleicht selbst in einer Werkstatt mit ihm zusammen gearbeitet zu haben, und es ist wol möglich, dass er dort mit einem andern Schüler des Palma, nämlich mit dem Veroneser Bonifazio, Bekanntschaft gemacht habe und in nähere Beziehungen zu ihm getreten sei. Ich vermuthe dies deshalb, weil niemand, der einerseits mit den Gemälden Cariani's aus dieser seiner Mittelzeit und andererseits mit den Erstlingswerken des Bonifazio Veronese einigermassen vertraut ist, in Abrede stellen wird, dass im rosigen Incarnat ihrer Madonnen und Heiligen beide Nachahmer des Palma, sowol Cariani als Bonifazio, sich sehr nahe stehen. Es sei mir nun gestattet, aus dieser Palmesken Periode des Bergamasken ebenfalls einige charakteristische Werke hier anzuführen:

1) Das Triptychon, das er für die Pfarrkirche von Locatello (im Imagnathal bei Bergamo) anfertigte. Auf demselben waren die Heiligen Stephanus, Katharina und Jacobus dargestellt. Die zwei erstern Figuren (in ganzer Gestalt, aufrechtstehend, in freier Landschaft) befinden sich unter den Nrn. 192 und 196 in der Stadtgalerie von Bergamo, Abtheilung Lochis;

Der heilige Jacobus war ehedem dort im Besitze des Grafen Petrobelli. Es ist besonders die heilige Katharina, Nr. 196, die mich an Bonifazio erinnert.

2) Das glänzende Madonnenbild mit den Heiligen Franciscus und Hieronymus an den Seiten, bei Herrn

MADONNENBILD MIT HEILIGEN, VON GIOVANNI CARIANI,
BEI HERRN FEDERIGO FRIZZONI-SALIS IN BERGAMO.

Federigo Frizzoni-Salis in Bergamo.[1] Das Antlitz der Madonna auf diesem Bilde hat, wie auch die obengenannte heilige Katharina, ein so rosiges Palmeskes oder vielmehr Bonifazieskes Incarnat, dass Laien leicht in Versuchung kommen dürften, Gemälde des Cariani, wie dieses, für Werke des Bonifazio zu nehmen. Man vergleiche z. B. diese Madonna auf dem Bilde bei Herrn Frizzoni mit der Madonna aus der Frühzeit Bonifazio's in der Ambrosiana, und ich bin überzeugt, dass jeder unbefangene Kunstfreund von der Richtigkeit meiner Bemerkung sich überzeugen wird.

Die Zusammenstellung der Werke des Bergamasken und des Veronesers erscheint mir auch in ethnologischer Hinsicht nicht ohne Interesse. Beide waren Schüler des Palma. Cariani, einem Bergvolke entsprossen, ist stets ernst, derb und energisch, allein die Anmuth geht ihm ab; Bonifazio dagegen, ein Sohn der Ebene und der venetianischen Rasse angehörig, ist liebreich und anmuthig, seine Figuren sind schlank und edel und bewegen sich mit Leichtigkeit, allein es mangeln ihnen die energische Thatkraft, der Ernst und die Festigkeit des Charakters, Eigenschaften, die hingegen

[1] Dieses ganz vorzügliche Gemälde des Cariani wurde in den fünfziger Jahren unsers Jahrhunderts vom verstorbenen Sir Charles Eastlake, Director der englischen National-Gallery im Beisein des ebenfalls verstorbenen Otto Mündler, also zweier der zu ihrer Zeit namhaftesten Kenner der italienischen Meister, beim Maler und Bilderspeculanten Schiavone zu Venedig als Werk des Palma vecchio um theuern Preis erworben. Nach London gebracht und dort einer sorgfältigen Reinigung unterstellt, kam, zum Erstaunen aller, auf dem Bilde das von irgendeinem Gauner verdeckte Cartellino mit dem Namen I. CARIANVS zum Vorschein. Später wurde das Bild des Cariani gegen das Tafelbild des Cosimo Tura (Nr. 772 in der englischen National-Gallery) vertauscht. Wir sehen also auch aus diesem Beispiele, wie selbst ergraute Kenner zuweilen verleitet werden können, den Schüler Cariani für den Lehrer Palma zu nehmen.

bezeichnend für die derben und vierschrötigen Heiligen des Cariani sind.

Andere Bilder unsers Meisters, die ich in diese seine mittlere Wirkungszeit stelle, sind noch das „Präsepium“ in der Pfarrkirche von Zogno (im Brembothale); eine heilige Familie in freier Landschaft in der Sammlung Morelli in Mailand; das Madonnenbild mit dem Täufer und der heiligen Katharina, Nr. 77, in der Akademie zu Wien. Diesem nämlichen Cyklus der Werke aus der Palmesken Periode des Cariani dürfte wol auch das Altarbild angehört haben, welches der Meister im Jahre 1514 für die Pfarrkirche von Lonno, einem Dorfe des Seriothals, anfertigte.[1]

Um 1516 oder 1517 modificirte Cariani abermals seine Maltechnik, wie dies auch die Herren Crowe und Cavalcaselle schon bemerkt haben, und sein Farbenauftrag wurde auf einmal dünn und flüssig; er untermalte nämlich in grauer Temperafarbe seine Bilder und führte dieselben dann mit Oelfarben leicht lasirend

---

[1] Jenes Bild stellte die Madonna mit dem Christkinde dar, welches dem vor ihm knieenden Donator mit seiner Gattin den Segen ertheilt; auf den Seiten die Heiligen Antonius und Katharina; bezeichnet I. CARIANI. P. 1514 (S. *Vite de' Pittori, Scultori e Architetti Bergamaschi, scritte dal Conte Cav. Francesco Maria Tassi*, I, 37). Diesem Bilde wurde im Jahre 1553 ein viel grösseres substituirt mit der Figur des heiligen Antonius in der Mitte, an den Seiten die Heiligen Petrus, Paulus, Stephanus, Hieronymus, Bernardinus und Katharina; oberhalb die Madonna mit dem Christkinde auf dem Arm; bezeichnet: *Julius Licinius Venetus florente suae aetatis anno 26 pingebat.* Dieses letztere Altarbild ist noch immer an Ort und Stelle und gibt uns ein Zeugniss von dem geringen Wissen und Können jenes friulaner Malers Julius Licinius, der, nach Maniago, mehrere Häuserfaçaden in Augsburg bemalte und zwar so sehr befriedigend, dass der Stadtmagistrat ihn zum Ehrenbürger von Augsburg glaubte ernennen zu müssen (*Maniago, Storia delle arti Friulane*, S. 91).

aus, wie dies an den folgenden Gemälden ersichtlich ist.

1) Porträt eines Arztes und Lehrers an der Universität von Padua, Nr. 184, in der Stadtgalerie von Bergamo. Dieses ganz vorzügliche und auch wohlerhaltene Bildniss ist bezeichnet: 10. Bened. Caravag^s. (aus Caravaggio, im Bergamaskischen) Philos^s. et Medicus ac Studii Patavini Lector et Rector IOANNES·CARIANVS; ein Bild, welches mit den bessern Porträts aller Zeiten den Vergleich bestehen darf, so wahr, so einfach, so lebendig ist es aufgefasst, so frisch und leuchtend ist es gemalt.

2) In dieselbe Epoche setze ich ebenfalls das Porträt eines nach rechts sich wendenden, schwarzgekleideten jungen Mannes mit einem scharfen, unangenehmen Blicke, bezeichnet: I. C.; Nr. 165 in derselben Galerie, Abtheilung Lochis.

3) Auch das kleine Bild in der Ambrosiana in Mailand („Der Gang nach Golgatha"), welches vor Zeiten dort dem Lucas von Leyden zugeschrieben ward, jedoch vom verstorbenen Mündler zuerst ganz richtig als von der Hand des Cariani erkannt wurde, gehört wol in diese Wirkungszeit des Meisters, welcher zu diesem Bilde augenscheinlich nordische Stiche benutzte.

4) Im Jahre 1519 malte Cariani das mit dem Namen und der Jahreszahl bezeichnete Familienbild Albani, gegenwärtig im Besitze des Grafen Roncalli zu Bergamo. Die Albani waren Gönner unsers Malers, welcher ausser diesen noch mehrere andere Porträts von Gliedern jener Familie anfertigte, so unter andern jenes des Francesco (?) Albani, jetzt bei Herrn Salting in London, und das verdorbene Profilporträt einer hässlichen alten Frau im Museo Civico zu Mailand, Abtheilung Tanzi. In den ersten zwanziger Jahren dürfte dann ausser dem mit dem Namen und dem Jahre 1520 bezeichneten Madonnenbilde mit dem Donator bei Herrn J. Baglioni

in Bergamo und dem „auferstandenen Christus“ im Hause des Grafen Marazzi zu Crema[1], auch noch das im Hause Morlani-Beroa zu Bergamo dem Tizian zugeschriebene Porträt des Dogen Andrea Gritti entstanden sein.

Zu jener Zeit muss Cariani festen Sitz in Bergamo genommen haben, denn seine Ausdrucks- und Darstellungsweise modificirt sich immer mehr in seinen Bildern: der venetianische Anflug verschwindet nach und nach und der Bergamaskische Charakter kommt wieder unverhüllt zum Vorschein. Cariani drückt sich von da an, sozusagen, wieder in seinem heimatlichen Dialekte aus. Ein Zeugniss von dieser Umwandlung liefert uns unter anderm das sehr durch Uebermalung entstellte Altarbild in der städtischen Galerie von Bergamo, Nr. 67, Abtheilung Carrara, „die heilige Helena nebst vielen andern Heiligen darstellend“, sowie auch das andere grosse Altarbild, welches er für die Kirche S. Gottardo in Bergamo anfertigte und das seit dem Jahre 1803 in der Brera-Galerie seinen festen Platz gefunden hat. Es stellt die thronende Jungfrau mit dem Christkinde vor, umgeben von den Heiligen Augustinus, Katharina, Apollonia, Joseph, Filippus, Grata und Adelheid, nebst einer Menge in allen Farben schillernder Engel. Alles in diesem Gemälde ist plump und bäurisch, die Auffassung, die Zeichnung, die Farbe, aber dafür sind alle diese Heiligen kraftvoll und ernstlich bei der Sache. Und doch erschien gerade dieses Bild den Augen des berühmten Landschaftsmalers Fr. Zuccarelli, wie sein Freund Graf Tassi berichtet, als das schönste von Bergamo, einer Stadt, die die herrlichsten Werke eines Lotto und Moretto besitzt!

Die vielen von Tassi (a. a. O.) angeführten Wand-

[1] Dieses Bild hat folgende Bezeichnung: IOANNES · CARIANVS. P. M. D. XX.

malereien, die Cariani theils an innern Häuserfaçaden, theils auf öffentlichen Gebäuden Bergamos ausgeführt hatte, sind jetzt fast alle spurlos verschwunden. Der Zahn der Zeit hat auch sie rücksichtslos vertilgt. Das Frescogemälde jedoch (eine *lunette*) über der Seitenthüre der Kirche S. Maria maggiore in Bergamo, welches von Tassi und mit ihm auch von den Herren Crowe und Cavalcaselle als von der Hand des Cariani citirt wird, gehört meiner Ansicht nach zweifellos dem A. Previtali an. (†) Auch an den Frescobildern im Schlosse von Malpaga bei Bergamo, von Romanino und einem seiner Gehülfen gemalt, hatte Cariani gewiss keinen Antheil, wie die Herren Crowe und Cavalcaselle (II, 556) uns glauben machen möchten.

Aus einem schriftlichen Document, das vormals im Besitze des Geistlichen Don Giuseppe Cavagnis von Fuipiano war, und von dem ich eine Abschrift habe, erhellt, dass im Jahre 1508, den 5. September, Zuan de Zuan de Busi in Fuipiano sich befand und der dortigen Kirche drei Dukaten versprach. Wahrscheinlich war er der Krankheit seines Vaters halber von Venedig nach Hause gekommen. Am 5. November desselben Jahres 1508 musste in der That sein Vater auch schon gestorben sein, denn in demselben Document heisst es: 5. November 1508, Mr. Zuan quondam Mr. Zuan ditto Cariani u. s. w. Im Jahre 1529 wird unser Cariani als einer der in Fuipiano anwesenden Vorsteher der „Scuola“ (Brüderschaft) der Heiligen Filippo e Giacomo erwähnt.

Im Jahre 1541 heisst es: dem Mr. Zuan fù Mr. Zuani ditto Cariani sind zu bezahlen L. 97, Denari 20 für das von ihm durch Geronimo de Donado nach Fuipiano heraufgeschickte Altarbild mit dem heiligen Rochus. Von da an fehlen alle Nachrichten über unsern Meister.

Aus dem Gesagten ergibt sich, dass Giovanni oder

Zuan de Busi, von seinem Vater her Cariani genannt, etwa zwischen 1480 und 1485 in Fuipiano, einem Dorfe des Brembothales, geboren wurde. Gleich seinen Landsleuten aus jenen Thälern des Bergamaskischen: Palma vecchio, Francesco und Girolamo da Santa Croce, Galizzi u. a. m., wurde auch er wahrscheinlich noch als Knabe nach Venedig in die Lehre geschickt. Und in Venedig muss er auch den grössten Theil seiner Jugend verlebt und erst in den zwanziger Jahren des Jahrhunderts sich in der Stadt Bergamo festgesetzt haben.

So zahlreich nun die Werke dieses nicht unbedeutenden Meisters in den Sammlungen seines engern Heimatlandes sind (ich kenne allein im Bergamaskischen deren 22 und etwa 8 in Mailand), so selten begegnet man denselben jenseit der Alpen. Mit Ausnahme der drei oder vier Bilder, die von ihm in den Sammlungen Wiens sich vorfinden, des im Katalog des Berliner Museums angeführten Porträts und eines Bildes, das aus der Schönborn-Sammlung zu Pommersfelden in die Bildergalerie Sr. königl. Hoheit des Grossherzogs von Oldenburg gelangt sein soll, dürften wol in Deutschland wenige Werke des Cariani sich befinden. Auch in englischen Sammlungen, die des Herrn Salting ausgenommen, begegnete ich keinem Bilde des Bergamasken. In jüngster Zeit erwarb überdies die National-Gallery ein echtes, allein nicht hervorragendes Madonnenbild mit Heiligen von Cariani, Nr. 1203. Die Lucrezia dagegen bei Herrn Holford ist augenscheinlich von der Hand des L. Lotto und keineswegs des Cariani, wie die Herren Crowe und Cavalcaselle meinen; ebenso wenig gehört unserm Cariani das Doppelporträt im Salon Carré der Louvre-Galerie (Nr. 29) an.

Ist nun ohne allen Zweifel Palma vecchio als der weitaus gediegenste, maassvollste, vollkommenste Maler der Bergamasken zu bezeichnen, so glaube ich in meinem Urtheil nicht zu weit zu gehen, wenn ich den Cariani für

den lebendigsten und kräftigsten aller Künstler der Stadt und Provinz Bergamo erkläre.

Schliesslich möchte ich noch der Galeriedirection, die das Bild auch für Selbstporträt hält, bemerken, dass ich überdies in diesem trotzigen Antlitz weder den Geist und noch viel weniger die Züge eines so bescheidenen Menschen, wie doch Palma vecchio war, zu erblicken vermag. Ein Mann, der wie Palma zu seinen Testamentsvollstreckern einen Obst- und einen Weinhändler wählte, konnte unmöglich so übermüthig in die Welt hineinschauen, wie es dieser junge Bursche hier thut.

Ein anderes vom Bilderputzer ebenfalls verunstaltetes Gemälde des Palma vecchio hängt im selben Saal IX unter Nr. 1108: Maria hält auf dem Schos das Jesuskind, welches dem heiligen Rochus einen Rosenkranz darreicht; rechts die heilige Magdalena. Es ist dies ein Werk aus der dritten oder sogenannten blonden Manier (1520—26) des Meisters. Auf diesem Bilde sieht man die bei der Madonna und dem Kinde für Palma charakteristische Form des Ohres mit der weiten runden Ohrmuschel und dem absetzenden Läppchen.

Auch der neue Katalog lässt, wie der alte, den Palma vecchio nach Giovanni Bellini sich ausbilden und später auch nach Giorgione und Tizian. Dieser Ansicht, die, beiläufig gesagt, die bisher herrschende war, widersprechen aber aufs entschiedenste die neuesten Historiographen der italienischen Kunst, die Herren Crowe und Cavalcaselle. Diesen Herren zufolge nimmt Palma als Bahnbrecher fast die höchste Stelle in der venetianischen Schule der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ein. Sie erzählen uns, dass von den beschneiten Alpen Piemonts bis zum blauen Golfe von Triest, es keine namhafte Stadt im Pothale gegeben, die nicht den Einfluss der Palma'schen Kunst erfahren hätte, versichern

uns ferner, dass Pellegrino da S. Daniele, Pordenone, Morto da Feltre und viele andere berühmte Meister jener Zeiten ihren Stil zum Theil dem Palma entlehnten, und nehmen deshalb an, dass dieser grosse Maler vor 1480 geboren sein müsse, dass er also um einige Jahre älter als Tizian, Pordenone und Sebastian del Piombo und Altersgenosse von Pellegrino und Giorgione gewesen sei. Aus allen diesen Gründen ertheilen sie ihm die Ehre, mit Giorgione und Tizian die venetianische Kunst modernisirt und regenerirt zu haben (II, 456).

Diese Frage ist, wie jeder Kunstfreund leicht einsehen wird, nicht ohne eine gewisse Bedeutung für die Geschichte der venetianischen Kunst, und deshalb möge man mir erlauben, etwas länger dabei zu verweilen, um diesen Punkt, so gut es eben an dieser Stelle geschehen kann, in meinem Sinne aufzuklären.

Die ältern Schriftsteller, welche uns über Palma berichteten, wie Vasari und sodann C. Ridolfi, stellten uns denselben jünger als Tizian und Giorgione dar, und der venetianische Berichterstatter des Vasari, welcher dem Aretiner über Palma und Lotto referirte, lässt ihn 48 Jahre alt sterben. So ging damals die Rede bei den Malern in Venedig. Warum sollen wir an dieser Angabe zweifeln? Haben wir etwa positive Gründe, die das Gegentheil beweisen? Gewiss nicht! Wir werden weiterhin bei der Biographie des Antonello von Messina sehen, dass Vasari in dergleichen Altersangaben der Künstler, die ihm ja gewöhnlich von vorurtheilsfreien, unparteiischen Leuten mitgetheilt wurden, nicht so grobe Verstösse gegen die Wahrheit machte, wie dies gar oft in den Berichten geschieht, die er aus seinem eigenen Kopfe hinzusetzen zu müssen wähnte, um seine Erzählungen interessant zu machen. — Nun wurde vor etlichen Jahren das Testament und

das Todesjahr des Palma entdeckt[1]; Palma starb danach 1528, und ist er, wie dem Vasari von Venedig aus be-

---

[1] Auszug aus der Raccolta Veneta, Dispensa II. (März 1866): *Testamentum magistri Jacobi Palma pictoris de confinio sancti Bassi.*

Die XXVIII IULIJ MDXXVIII.

Die 28 mensis Julij 1528 Indictione prima Rivoalti. Cum vite sue terminum etc. Quapropter ego Jacobus Palma pictor qm. ser Antonij de confinio Sancti Bassi, sanus Dei gratia mente et intellectu, licet corpore pergravatus, timens hujus seculi pericula, ad me vocare feci presbyterum Aloysium Natalem plebanum etc. — ut hoc meum scriberet testamentum — — —

In primis namque animam meam Altissimo commendans, instituo et esse volo meos fidei commissarios et hujus mei testamenti exequtores ser Marcum de bajeto, mercatorem vini, ser Joannem frutarolum (Obsthändler) *in confinio sancti Angeli, et ser Fantinum de Girardo tinctorem* (alle drei wahrscheinlich in Venedig angesiedelte Bergamasken) *qui omnes concorditer exequantur etc. . . . .*

Item volo quod per meos commissarios dispensetur ducatos viginti quinque inter meos affines et consaguineos magis indigentes, tam in presenti civitate Venetiarum, quam in territorio bergomensi pro anima mea . . . . . .

— — — — — — — — — — — — — — —

Item volo quod mittatur Assisium ad orandum pro anima mea cum elemosyna consueta. Item dimitto Margaritae nepti meae, filiae quondam ser Bartholomei olim fratris mei, ducatos ducentos pro suo maritare seu monachare. Et ipsa descedente ante suum maritare vel monachare, ipsi ducati ducenti deveniant in meam commissariam. — — — Das Uebrige seines Vermögens:

Dimitto et relinquo Antonio, Joanni et Marietae, fratribus, nepotibus meis, filijs prefati quondam ser Bartholomei olim fratris mei, equaliter et equis portionibus inter eos etc.

Hieraus geht hervor, dass Palma vecchio nicht verheirathet war und also keine ehelichen Kinder haben konnte.

Unter den etwa 40 in seinem Atelier gefundenen unvollendeten Bildern (viele davon kaum entworfen) finden wir auch: Retrato de messer Francesco Querini, welches wahrscheinlich identisch mit dem leider sehr übermalten männlichen Bildniss,

richtet wurde, im Alter von 48 Jahren gestorben, so muss er 1480 geboren sein; ob aber in Venedig oder in Serinalta, ist allerdings nicht zu entscheiden.[1]

Vasari nennt ihn Palma viniziano, was also vermuthen liesse, dass er, wie sein Grossneffe, Palma der jüngere, in der Lagunenstadt auf die Welt gekommen sei; spätere Schriftsteller aber lassen ihn in Serinalta, der Heimat seiner Aeltern, geboren sein. Dem sei nun wie ihm wolle, Palma ist als Maler ein Venetianer, als Künstler aber ein zum Venetianer gewordener Bergamaske, denn trotz seiner künstlerischen Erziehung in der Lagunenstadt hat er seine vierschrötige Bergnatur doch nie ganz in seinen Werken zu verleugnen vermocht. Den Gestalten des Giorgione, des Lotto oder des Bonifazio Veronese gegenübergestellt, sind die seinen allerdings ernstere und energischere, aber auch grobkörnigere Naturen, als die der eben genannten Zeit-

---

das in der Sammlung Querini-Stampalia in Venedig aufgestellt ist. Die Querini waren Protectoren des Palma.

Ein anderes, halb vollendet, in Palma's Atelier vorgefundenes Porträt, ist folgendermassen im Inventar seines Nachlasses beschrieben:

Quadro de una donna retrata con fornimenti de nogera, le qual depenture, e scorzade e descolade con maneghe (Aermel) *de razo zalo* (gelb) *de circa b*^{i} *I.*

Dieses Bildniss dürfte das köstliche weibliche Porträt sein, das in der ebengenannten Sammlung Querini zu sehen ist.

Aus dem Eingang des Testaments scheint hervorzugehen, dass Palma lange Jahre, vielleicht schon seit 1525 kränkelte, wahrscheinlich war Schwindsucht sein Leiden. Sein grosses Altarbild, die Anbetung der heiligen drei Könige in der Brera-Galerie Nr. 134, wurde, wol infolge dessen, zum grossen Theil von einem Schüler oder Gehülfen ausgeführt.

[1] Herr Elias Fornoni aus Bergamo stellte (a. a. O.) urkundlich fest, dass Palma vecchio in Serinalta geboren wurde und, wie er meint, der Familie Negretti angehört habe. In Serinalta wird noch heute ein Haus „*la cà (casa) del pittùr (pittore)* (Haus des Malers) in der *contrada* (Strasse) Nigretti bezeichnet.

genossen, welche Söhne der Tiefebene waren. Mir ist kein einziges, sei es mit dem Namen oder der Jahreszahl bezeichnetes Werk von Palma vecchio bekannt, während wir von Lorenzo Lotto, wie wir sehen werden, bezeichnete Bilder schon von 1500, 1505 und 1506 besitzen. Als eins der frühesten Gemälde des Palma betrachte ich das interessante Bildchen in der Galerie von Stuttgart. Es stellt den Tobias mit dem Engel auf der Reise dar; in eine um mehrere Jahre spätere Zeit würde ich die „Lucrezia" in der Borghese-Galerie, „Adam und Eva" in Braunschweig, und „Christus mit der Ehebrecherin" in der Capitolinischen Galerie setzen.

Herr Dr. W. Bode präsentirt uns dagegen als eine der allerersten Arbeiten aus der Frühzeit des Palma vecchio das Madonnenbild, Nr. 31, im Berliner Museum.[1] Ein mit Siegellack auf die Tafel aufgeklebtes Cartellino trägt hier allerdings die Namensaufschrift: IACOBVS · PALMA, und alldieweil dieses Cartellino alten Ursprungs zu sein scheint, so möchte der berliner Kunstgelehrte daraus folgern, dass an der Zuverlässigkeit der alten Aufschrift nicht zu zweifeln sei. Hätte Dr. Bode statt auf das trügerische Cartellino sein kritisches und mit der Maltechnik der alten italienischen Meister so vertrautes Auge auf die Malerei des Bildes selbst gerichtet, so würde er, dessen bin ich gewiss, gar bald zu der Einsicht gekommen sein, dass das berliner Gemälde eine schon routinirte Hand verräth

[1] *Une Vierge avec l'Enfant, qui porte en grosses lettres la Signature: Jacobus Palma, paraît au premier coup d'œil trop faible pour ce maître. Son coloris est fruste et clair, son dessin gauche. Mais le tableau porte incontestablement la marque d'un peintre de Bergame, successeur de Bellini, et comme la signature est sans aucun doute (!) contemporaine du tableau, nous pouvons y voir avec vraisemblance une œuvre de la première jeunesse de Palma, ce peintre étant originaire de Bergame.* (*Gazette des Beaux-arts, décembre* 1889, p. 613.)

und dass es folglich in keinem Fall die Arbeit eines Anfängers sein kann. Ich meinerseits wenigstens vermag, beim besten Willen, in jenem Bilde der Berliner Galerie nur das Werk eines langweiligen, sehr hausbackenen Nachahmers des Bergamasken Francesco da Santa Croce[1] zu erkennen und muss daher auch das Cartellino mit seiner uralten Aufschrift und den gekreuzten Palmzweigen darüber für nichts anderes, als für eine der vielen uralten Fälschungen erklären.[2] (†)

Wenn wir nun Palma's Schüler, den Bonifazio Veronese und den Cariani, und wenn man will, auch etwa seinen geistlosen Nachtreter Galizzi aus Bergamo[3], ausnehmen, so frage ich, in welchen Werken seiner Zeitgenossen in Vercelli, Mailand, Pavia, Lodi, oder selbst in Bergamo, Brescia und Verona, wollen denn die Herren Crowe und Cavalcaselle Einflüsse des Palma bemerkt haben? Täusche ich mich nicht, so verwechseln die

[1] Francesco di Simone da Santa Croce, einem Dorfe des Brembothales, gehört in jene Reihe der Bergamasker Künstler, welche schon frühzeitig ihr heimatliches Thal verliessen, um in Venedig ihre Lehrzeit durchzumachen. Ein Bild mit der „Verkündigung", bezeichnet: FRANCISCVS · DE · SANTA CRVCIS (sic) FECIT · 1504, kam vor wenigen Jahren aus der Dorfkirche von Spino, einem Dorfe des Brembothales, in die städtische Galerie von Bergamo. Auf diesem Gemälde, das noch sehr jugendlich aussieht, erweist sich Francesco als Nachahmer des Giovanni Bellini, und in einem andern Bilde vom Jahre 1507 in der Kirche S. Pietro Martire zu Murano fügte der Maler seinem Namen noch die Bezeichnung: D. I. B. (Discipulus Joannis Bellini) hinzu.

[2] Siehe darüber meine „Kunstkritischen Studien in den Galerien Borghese und Doria-Panfili", S. 388.

[3] Von diesem sehr schwachen Bergamasken findet man mehrere bezeichnete Werke in der städtischen Gemäldesammlung von Bergamo, sowie auch eins im Hause Agliardi daselbst. Sein bestes Bild ist vielleicht ein Triptychon im Besitze des Herrn Dr. Gustav Frizzoni. Auf demselben ist in der Mitte die Madonna mit dem Jesuskinde dargestellt, rechts der heilige Johann Baptist, links der heilige Alexander.

Herren wol Palma mit Giorgione. Palma wurde ziemlich spät ausserhalb Venedigs berühmt, und Bestellungen auf Kirchenbilder erhielt er — wenn wir jene für Serinalta, Dossena und Peghera, alle drei Dörfer im heimatlichen Brembothale, ausnehmen — nur aus den Orten Fontanelle (bei Oderzo), Zerman (bei Treviso) und Vicenza. Alle diese grössern Kirchenbilder verrathen die Hand eines schon fertigen Meisters und gehören ungefähr in die Jahre 1515—25. Lorenzo Lotto dagegen war schon früh von 1503—6 zumeist in Treviso thätig und erhielt bereits 1506 eine Bestellung von den Dominicanern von Recanati, ja 1509 ward ihm der rühmliche Auftrag, in den Zimmern des Vaticans zu malen. Nach dem eben Gesagten scheint es mir nun zum wenigsten sehr zweifelhaft zu sein, dass Palma älter als Lotto und Tizian gewesen sei. — Ist es ferner ausgemacht, wie die Herren Crowe und Cavalcaselle behaupten, dass Pordenone, Pellegrino und Morto da Feltre ihren Stil von Palma entlehnt haben? Was den Morto betrifft, so gebe ich denselben gern preis, da er mir zu wenig bekannt ist; Pordenone aber, in seinen jüngern Jahren, wie z. B. in seiner schönen Altartafel von Sussigana und in den Fresken der Schlosskapelle von S. Salvatore, verräth allerdings Einflüsse von Giorgione und namentlich vom giorgionesirenden Tizian, dessen Fresken in Padua vom Jahre 1510—11 Giovan Antonio fleissig studirt zu haben scheint, aber — von Palma auch nicht eine Spur, wenigstens meinem Dafürhalten nach.

Was nun den Pellegrino da S. Daniele anbelangt, so sehe ich in seinem Bilde von Cividale vom Jahre 1528 wol den Nachahmer, jedoch nicht den originalen Schüler des Palma, und man bedenke überdies, dass jenes Werk auch vom Grafen Maniago als das beste des Pellegrino angerühmt wird.

Da ich mir erlaubt habe, im Gegensatze zu den

neuesten Schriftstellern, diesen friaulischen Maler als einen untergeordneten Künstler hinzustellen, so sehe ich mich verpflichtet, diese meine Ansicht durch Gründe zu erhärten.

Vasari selbst war nie im Friaul, es waren also die Werke des Pellegrino ihm völlig unbekannt; er musste sich somit auf seinen Berichterstatter, den Maler Giovan Battista Grassi von Udine, blindlings verlassen. Dieser Grassi nun sah sich, wie das, zumal in jenen Zeiten, üblich war, seinen Landsmann mit der Brille der Municipal-Eitelkeit und -Beschränktheit an und machte aus einem Manne von gewöhnlichem Schnitt und Maass einen Riesen. Er stellte dem Vasari seinen Martino da Udine als einen Schüler des Giovanni Bellini vor und fügte hinzu, dass der Lehrer, erstaunt über die unglaublichen Fortschritte seines Schülers Martino, denselben Pellegrino, d. h. den Seltenen, Wunderbaren, Ausserordentlichen, umgetauft habe. Nun nehmen aber weder der Anonymus des Morelli, noch im folgenden Jahrhundert Carlo Ridolfi von diesem Pellegrino irgendwelche Notiz. Endlich kam der Abate Lanzi, dem später der Friaulaner Graf Maniago folgte, und nahm die Sage des Vasari, d. h. des Grassi, wieder auf und suchte dieselbe zur Geltung zu bringen. In neuester Zeit schliesslich trugen der Hamburger Harzen und nach ihm Passavant das Ihrige dazu bei, den Nimbus des Pellegrino neu zu vergolden, indem sie ihm den schönen Stich, PP bezeichnet, zuschrieben.

Nach meinen eigenen Studien und nach den von Dr. Joppi aus Udine mir gütigst mitgetheilten Documenten würde die Biographie dieses Malers ungefähr sich so herausstellen: Battista, der Vater des Pellegrino, war ein Dalmatiner und schon 1468 in Udine als Maler ansässig; 1470 wohnte er im Flecken S. Daniele, unweit Udine, woselbst er in einer Kirche hätte malen sollen. Im Jahre 1487 fungirte sein Sohn Martino

oder Pellegrino als Zeuge in Udine, woraus man den Schluss zu ziehen berechtigt ist, dass derselbe zwischen 1460 und 1470 geboren wurde. Im Jahre 1491 wird er in einem öffentlichen Vertrage Maestro Martino genannt. Diesem Vertrage zufolge war er beauftragt, in der Kirche von Villanova (bei S. Daniele) Fresken zu malen, von denen jetzt nichts mehr zu sehen ist. In einem andern Contracte vom Jahre 1494, 5. April, in Betreff des Bildes von Osopo (das noch immer an Ort und Stelle sich befindet), wird derselbe Maestro Martino, dicto Pellegrino di Udine genannt. Nun bedeutet in der italienischen Sprache das Wort *pellegrino* sowol der Fremde als auch der Pilger, und die Poeten nennen *pellegrino* ein Ding, welches aussergewöhnlich schön und selten ist. Wer nun das eben von mir angeführte Bild in Osopo betrachtet, dem wird wahrlich nicht einfallen können, dass das Wort *pellegrino*, auf Martino da Udine angewandt, im letztern Sinne zu verstehen sei, sondern er wird wahrscheinlich meiner Meinung beipflichten, dass Martino auch Pellegrino genannt wurde, weil man ihn eben in Udine als einen Fremden betrachtete — ebenso wie Jacopo de' Barbari in Nürnberg Walch, d. h. der Wälsche oder Fremde, genannt ward. — Dieses Gemälde von Osopo muss er aber einige Jahre nach dem Contracte ausgeführt haben, denn die Composition desselben erinnert so sehr an das Bild des Bartolommeo Montagna vom Jahre 1499 (gegenwärtig in der Brera-Galerie zu Mailand), dass wir als höchst wahrscheinlich annehmen müssen, Pellegrino habe die Zeichnung zum Bilde des Montagna für sein eigenes benutzt, da wahrlich nicht angenommen werden kann, dass ein so grosser Künstler, wie B. Montagna war, die Composition eines seiner besten Werke einem ihm gegenüber so untergeordneten Maler entlehnt habe — zumal in dem Bilde von Osopo die Güte der Composition mit der Schwäche der Ausführung auffällig contrastirt. —

Im Jahre 1497—98 bemalte Pellegrino einen Theil des Chores der Kirche von S. Antonio in S. Daniele, und im selben Jahre verheirathete er sich daselbst. Sowol in den Frescomalereien der Kirche von S. Antonio als in seinem Bilde in Osopo erscheint Pellegrino als ein schwacher, noch alterthümlicher Maler, der sehr wahrscheinlich ausser seinem Vater Battista keinen andern Lehrer gehabt hatte. Ueber seine 1501 für den Dom von Udine gemalte Altartafel, der „heilige Joseph", ist uns, da dieselbe ganz und gar übermalt ist, jedes Urtheil unmöglich.

Im Jahre 1504 war er in Ferrara und arbeitete für den Herzog Alfons; 1505 und 1506 finden wir ihn bald in Udine, bald wieder in Ferrara, woselbst er im Auftrag von Sigismondo d'Este im Palast Schivanoja beschäftigt war; dann wieder in S. Daniele und in diesem Jahre wird er zuerst Pellegrino di S. Daniele genannt. Im Herbst des Jahres 1506 ging er abermals nach Ferrara, wo er für den Herzog Alfonso arbeitete, kehrte aber nach einigen Monaten wieder nach Udine zurück, wo er das ganze Jahr 1507 zubrachte. In den Herbstmonaten von 1508, 1509, 1510, 1511 und 1512 besuchte er regelmässig Ferrara. 1513 malte er, grau in grau, die zwei allegorischen Figuren in der Loggia des Stadthauses von Udine, welche noch zum Theil dort sichtbar sind. Im Jahre 1516 verpflichtete er sich, für S. Daniele eine bemalte Holzstatue der heiligen Margarethe anzufertigen; 1519—1520 malte er die Orgelflügel für den Dom von Udine, und in diesem Werke gewahrt man zuerst den Einfluss, den Giovanni Antonio da Pordenone auf ihn ausgeübt haben muss, namentlich an den bauschigen Falten der Gewänder.

In den Jahren 1519—21 malte Pellegrino den andern Theil des Chores der Kirche von S. Antonio in S. Daniele, und in dieser seiner besten Arbeit erscheint er, wenigstens meiner Meinung nach, als Nachahmer sowol des Pordenone als auch des Romanino, dessen herrliche

Altartafel, 1513 für die Kirche von Santa Giustina zu Padua gemalt, Pellegrino auf seinen Reisen von Udine über Padua nach Ferrara und zurück wahrscheinlich zum öftern studirt haben wird. Im Colorit ist er Romaninisch, in dem bauschigen Faltenwurfe Pordenonisch, in einigen Köpfen erinnert er an Tizian und Palma, deren Bilder in Oderzo oder Zerman und in der Scuola del Santo zu Padua er wahrscheinlich damals auch gesehen haben mag. Im Jahre 1526 geht Pellegrino — wie es scheint, zum ersten male — nach Venedig, um daselbst „Farben anzukaufen" für das grosse Bild, das er sich für die Kirche von Cividale zu malen verpflichtet hatte, und es ist daher ganz natürlich, dass er bei seinem Aufenthalte in der Dogenstadt sich auch die Gemälde des Palma ansah und diesen Meister, dessen herrliche Barbara damals gewiss schon eine grosse Berühmtheit erlangt hatte, zum Muster nahm, wovon sich jeder bei Betrachtung des Bildes in Cividale leicht überzeugen wird. Aus dieser Palmesken Epoche des Pellegrino da S. Daniele dürfte vielleicht auch jenes Porträt, Nr. 10, im ersten Saale der Belvedere-Galerie in Wien stammen — ein Bildniss, das im Katalog des Herrn Director von Engerth die Nr. 328 führt und uns als das eines jungen Helden präsentirt wird. (†) Das Bild wird dort dem Palma vecchio selbst zugeschrieben, wogegen die Herren Crowe und Cavalcaselle geneigt sind, es dem Pordenone oder auch dem B. Licinio zuzutheilen.[1]

In den Jahren 1530—31 gab sich Pellegrino fast ausschliesslich mit Holzhandel ab; wir wissen aber, dass er trotz seines Holzhandels noch in den Jahren 1546 und 1547 Bilderbestellungen annahm. Im Monat December 1547 endlich stirbt er, über 80 Jahre alt.

[1] Im 17. Jahrhundert galt dieses Bild für das Porträt des 1512 in der Schlacht bei Ravenna gefallenen Gaston de Foix.

Als Harzen auf der grossen „Verkündigung“ der venetianischen Pinakothek, welche bezeichnet ist:

Pelegrinus faciebat, 1519.
..P...P..

die bedeutungsvollen zwei P bemerkte, rief er in seinem erfreuten Herzen Heureka! aus und, ohne nachzusehen ob Zeichnung und Geist in diesem gemalten Werke der Zeichnung und dem Geiste in dem ebenfalls mit zwei p bezeichneten berühmten Kupferstiche entsprächen, schrieb er diesen dem Pellegrino da S. Daniele unbedingt zu. Ihm folgte darin blindlings, wie dies häufig selbst in der Kunstgeschichte zu gehen pflegt, auch der gelehrte Passavant nach. Wer nun diesen wundervollen Stich, „Triumph der Selene“ [1] genannt, mit den bekannten Gemälden des Pellegrino zusammenstellt, der wird wahrscheinlich meine Meinung theilen, dass nämlich dieser Stich wol einem eminenten ferraresischen Künstler angehören mag, mit der Weise des Pellegrino aber durchaus nichts zu schaffen hat. Ursprünglich war dieser Stich mit DD, oder auch bb, was mir bisher nicht gelungen mit Bestimmtheit auszumitteln, bezeichnet, und erst später, als die Platte retouchirt ward, wurden aus diesen bb oder DD zwei P gemacht.

Dass nun ein Künstler von so geringer Originalität, wie Pellegrino offenbar war, im Friaul zu so hoher Ehre kommen konnte, darf niemand wundern, dem die andern Maler aus jenem Ländchen bekannt sind. Alles auf dieser Welt ist ja relativ. Wer aber unter den-

[1] Es ist mir unbegreiflich, dass der gelehrte Herr de Laborde in seinem so verdienstvollen Werke dieses Stiches mit keiner Silbe erwähnt. Jemand, der den Himmel beschreibt, sollte doch wahrlich den Mond nicht ausser Acht lassen. Mir erscheint die Zeichnung in diesem Stiche von einem den Ercole Roberti nahestehenden Künstler herzurühren. (†)

jenigen meiner jungen Landsleute, die das Glück haben in Italien zu verweilen, Zeit und Lust hätte, in einer schönen Herbstwoche jene herrliche, so interessante Provinz mit dem tüchtigen Menschenschlag zu besuchen, der würde, wie ich glaube, sich leicht überzeugen, dass neben den Malereien eines Leonardo da S. Daniele, Dom. da Tolmezzo, P. Miani (in Cividale), eines Andrea Bellunello, Gianfrancesco da Tolmezzo (Barbeano), Giovanni und Girolamo Martini, eines Luca Monverde, eines Seccante, eines Calderari, eines Girolamo Grassi u. a. m. Pellegrino's Werke immerhin in hohem Rufe stehen mussten. Die Friulanische Rasse ist eben keine besonders kunstbegabte, wie z. B. ihre Nachbarn von der Marca di Treviso. Die Friulaner sind ein energisches, kluges und sehr arbeitsames Völklein; aber wie alle Bergbewohner sind sie hausbackener Natur. Giovanni Antonio Pordenone ist freilich auch Friulaner von Geburt, und zwar von seiner Mutter her, sein Vater aber war ein Brescianer (aus Corticelle del Lodesano, unweit Cremona), und seine künstlerische Erziehung hat er gewiss nicht, wie die Herren Crowe und Cavalcaselle ganz willkürlich annehmen, dem sehr unbedeutenden G. Francesco da Tolmezzo zu verdanken, sondern hauptsächlich dem Studium der Werke Giorgione's und Tizian's. Wie den Herren Crowe und Cavalcaselle nur in den Sinn kommen konnte, diesen langweiligen Giovanni Francesco da Tolmezzo zum Lehrer des Pordenone zu stempeln, ist mir ein Räthsel. Zum Glück für sie liegt das Dorf Barbeano, wo das von ihnen zum Belege ihrer Ansicht angeführte Wandgemälde sich befindet, so sehr abseits von der grossen Strasse, dass ich keinem meiner Leser zureden kann, zu seiner Belehrung nach dem entlegenen Dörflein zu wallfahren.

Ein anderer geborener Friulaner von Geist und Leben ist der frühverstorbene Sebastiano Florigerio von Conegliano, der Tochtermann des Pellegrino da S. Daniele.

Er war der Sohn eines Giacomo von Bologna, der sich in Conegliano niedergelassen hatte. Leider sind mir von diesem Meister blos drei oder vier Werke bekannt, darunter das geistreiche Altarbild[1] in der Kirche von S. Giorgio zu Udine. Ich muss schliesslich noch meine geduldigen Leser um Verzeihung bitten, sie so lange Zeit mit Pellegrino da S. Daniele aufgehalten zu haben. Es war mir aber daran gelegen, meine Ansicht über ihn, die so ganz und gar von derjenigen der Herren Crowe und Cavalcaselle abweicht, zu begründen so gut es eben in Worten mir möglich war. Der Localcharakter der friulaner Künstler ist ein sehr trockener und prosaischer, und da ihre bedeutendern Maler das Beste sich von aussen her angeeignet haben, konnten sie auf die Entwickelung der venetianischen Kunst gar keinen Einfluss ausüben. Nach dieser vielleicht allzu langen Digression kehren wir nun wieder zur Besprechung des Bildes von Palma vecchio zurück.

Vasari gibt den Lehrer Palma's nicht an; Carlo Ridolfi meint, derselbe sei jung nach Venedig gekommen und habe viel von Tizian gelernt, so zwar „*ch' egli apprese certa dolcezza di colorire che si avvicina alle opere prime dello stesso Tiziano*".

Wie kommt es nun, dass so competente und scharfsichtige Männer, wie die Herren Crowe und Cavalcaselle, durch ihre eigenen Forschungen auf eine Ansicht über Palma vecchio geführt wurden, welche derjenigen des Vasari und des Ridolfi geradezu widerspricht? Haben sie etwa Documente aufzuweisen, mit denen sie ihre Thesis stützen könnten? Nein. — Vermuthe ich recht, so muss ihre Ansicht auf einer Täuschung beruhen.

---

[1] In der venetianischen Akademie befindet sich auch ein Bild dieses Malers; dasselbe stellt die Madonna mit dem Kinde zwischen den Heiligen Sebastianus und Rochus dar.

Se. Hoheit der Herzog von Aumale besitzt nämlich ein Madonnenbild von Palma vecchio, das einzige mir bekannte Werk des Meisters, auf dem nicht nur der Name Jacobus Palma, sondern auch MD, also das Jahr 1500, wie einige deuten, zu lesen ist. Nun erscheint aber die Mache auf jenem Bilde durchaus nicht als diejenige eines Quattrocentisten, sondern als die eines um wenigstens ein Decennium spätern Malers; überdies ist das Bild durch Uebermalung ganz und gar entstellt. So ist z. B. die Form des Ohres beim Christkinde nicht die dem Palma eigenthümliche, sondern sie ist vom Restaurator modificirt worden, desgleichen die linke Hand der Jungfrau; der Himmel ist ganz übermalt, der Nimbus und der Bart des heiligen Hieronymus sind durchaus neu. Und wie sieht es denn mit der Aufschrift, dem sogenannten *cartellino*, aus? Sind der Name und die Jahreszahl wirklich authentisch, oder sind sie später aufgesetzt worden? Aus den oben angeführten Gründen muss ich mich für das letztere erklären.[1]

---

[1] Dasselbe Vorurtheil, dass nämlich nicht Tizian auf Palma vecchio, sondern dieser auf Tizian eingewirkt habe, bestimmte die Herren Crowe und Cavalcaselle, das reizende Jugendwerk Tizian's, im Madrider Museum, Nr. 236, als von Palma beeinflusst anzusehen (Bd. II, 153). Dieses unter dem Namen Giorgione gehende Bild stellt Maria mit dem Christkinde dar, welchem die heilige Brigitta Blumen anbietet. An ihrer Seite steht ihr Mann, der heilige Ulfus in kriegerischer Rüstung. Dieses schöne Gemälde mag Tizian etwa zwischen 1512 und 1514 gemalt haben, also gerade in jenen Jahren, wo Palma vecchio an den Werken des Cadoriners seinen Stil vollkommen bildete. In diesem Bilde ähnelt der Kopf der Madonna sehr dem jener von ihrem Gemahle für schuldig gehaltenen Ehefrau in dem herrlichen, jetzt durch abscheuliche Uebermalung entstellten Tizian'schen Wandgemälde in der Scuola del Santo zu Padua. — Aus demselben Grunde sehen jene Herren die Einwirkung Palma's in dem Madonnenbilde mit dem heiligen Antonius, Nr. 633 der

Die Aufklärung dieses Zweifels ist nicht ohne Wichtigkeit für die Kunstgeschichte; denn stellt sich jenes

Uffizien-Galerie; im „Amor sacro e Amor profano" der Galerie Borghese, in dem Bilde der Antwerpener Galerie, worin der Bischof von Pafo, aus dem Hause Pesaro, dem heiligen Petrus empfohlen wird. Nun setzen die Herren Crowe und Cavalcaselle die Entstehung des „Amor sacro e Amor profano", welches sie witzig in Amor sazio e Amor ingenuo umgetauft wissen möchten, ins Jahr 1500, das antwerpener Bild ins Jahr 1503. Ich gestehe, dass ich diese ihre Meinung durchaus nicht zu theilen vermag. Das Borghesische Gemälde ist allerdings ein Jugendwerk des Meisters, es ist durch und durch Giorgionisch, aber in der Behandlung und Mache schon so breit und frei, dass ich es für um wenigstens 8 bis 10 Jahre später, also um das Jahr 1509, gemalt halten muss. Auch das antwerpener Bild, dessen Aufschrift übrigens den Charakter des 17. Jahrhunderts trägt, scheint mir später, als um 1503, im Auftrage der Familie Pesaro ausgeführt zu sein, jedenfalls früher als der „Amor sacro e profano", und dürfte daher in jene Reihe Tizian'scher Jugendwerke gestellt werden, in die der „kleine Christus zwischen den zwei Heiligen in S. Marcuola", der „Engel mit dem Tobias" in S. Marziale zu Venedig, die Madonna mit den Kirschen in der Belvedere-Galerie zu Wien gehören. Die künstlerische Entwickelung sowol Tizian's als Palma's (beide einem Bergvolke entsprossen) ging gewiss langsamer von statten, als die Herren Crowe und Cavalcaselle uns glauben machen möchten. Hätte in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts, also 1500—3, Tizian schon so vorzügliche Werke hervorgebracht, wie diejenigen sind, welche die Herren Crowe und Cavalcaselle anführen, so würde er bald in Venedig zu solch einem Rufe gekommen sein, dass nicht nur 1506 Dürer uns von ihm berichtet, sondern dass auch selbst die Republik gewiss ihm Aufträge gegeben hätte. Aber erst in seinen noch ganz Giorgionischen Fresken in der „Scuola del Santo" zu Padua (gemalt 1510—11) bewährt er sein enormes Künstlertalent, weshalb er auch gleich nachher von der Stadt Vicenza Aufträge erhielt. Selbst damals unterschrieb er sich noch nicht maestro, sondern einfach:

Io tician di Cador depintore
1511, 2. decembrio.

Siehe Gozzati's Werk über die Kirche del Santo zu Padua.

cartellino als legitim heraus, so behalten die Herren Crowe und Cavalcaselle recht, und die Entwickelungsgeschichte der venetianischen Malerkunst in den ersten zwei Decennien des 16. Jahrhunderts ist ungefähr so, wie sie dieselbe dargestellt haben; sollte aber jene Aufschrift auf dem Bilde beim Herzog von Aumale nicht von Palma selbst, sondern wie ich vollkommen überzeugt bin, nach seinem Tode von irgendeinem Kunsthändler daraufgesetzt worden sein, so fällt ihre ganze Theorie wie ein Kartenhaus zusammen, und es wird dann dem Palma ein bescheidenerer Platz unter seinen grossen Zeitgenossen angewiesen werden müssen als der, auf den die Verfasser der neuen italienischen Kunstgeschichte ihn gestellt haben. Es wäre daher sehr zu wünschen, dass der jetzige Besitzer, Se. Hoheit der Herzog von Aumale, der Kunstwissenschaft zu Liebe, das berühmt gewordene Bild einer sorgfältigen Reinigung unterziehen liesse.

Von Palma vecchio ist mir keine Zeichnung bekannt. Jene Federzeichnung mit der heiligen Familie, die von Herrn Robinson in seinem Katalog der Malcolm-Sammlung in London als solche angeführt wird (Nr. 363 im Katalog Robinson), gehört, meiner Ansicht nach, dem Palma giovine an, was auch schon die darauf angebrachte italienische Namensbezeichnung Giacomo bezeugt. (†)

Wenden wir uns nun nach dieser Abschweifung wieder zu den Bildern zurück, die in der Münchener Galerie dem Palma vecchio zugedacht werden. Von einigen Kunstkennern wird noch der grosse Hieronymus, Saal VIII, Nr. 1088, dem Palma vecchio zugeschrieben, während er im neuen Katalog als Arbeit eines brescianischen Malers angeführt wird. Die Herren Crowe und Cavalcaselle dagegen geben diesen schreibenden Hieronymus einem nicht italienischen Maler, und dies ist jetzt auch meine eigene Ansicht, das heisst

ich halte es für eine Copie im vergrösserten Maassstabe nach einer Figur sei es des Moretto selbst, sei es des den Moretto nachahmenden Schülers Giovan Battista Moroni. Im nämlichen Saal VIII hängt unter Nr. 1086 ein anderes Madonnenbild mit Heiligen, welches früher ebenfalls den Namen des Palma vecchio trug und das ich, leider, vor zehn Jahren auf Girolamo da Santa Croce glaubte umtaufen zu dürfen. Etliche äussere Merkmale, wie auch der darauf angebrachte Papagai, ein Vogel, der sehr oft auf den Bildern des Girolamo da Santa Croce erscheint, bestimmten mich damals zu jener Taufe des charakterlosen Bildes. Es bleibt mir somit jetzt kein anderer Ausweg übrig, als abermals Busse zu thun und zu bekennen, auch vor diesem Gemälde einen Fehltritt gethan zu haben, und es thut mir dies um so mehr leid, als die verehrliche Direction der Pinakothek, wie es scheint, sich diesmal von mir verführen liess, jene unbedachtsame Taufe als vollgültig anzunehmen. Heute ist es mir unmöglich, in diesem Gemälde irgendeine bestimmte Künstlerpersonalität zu erkennen, und ich würde daher meinen Freunden rathen, dasselbe in jene lange Reihe von Werken der Nachahmer der Bellini und des A. Vivarini zu versetzen, deren Namen uns bisjetzt noch unbekannt geblieben sind.

Die auf uns gekommenen Werke des Palma vecchio sind nicht zahlreich; ein weiterer Beweis, dass sein Leben kurz war. Im Inventarium der Herren Crowe und Cavalcaselle werden ungefähr 53 oder 54 Werke des Palma als authentisch angeführt, wenn ich recht gezählt habe. Und von diesen 53 müssten, nach meiner Meinung, folgende ihm entzogen werden:

1) Eine heilige Jungfrau mit dem Christus und Johannesknaben zwischen Heiligen, im Besitze des Herrn E. Andreossi (Mailand, Via Clerici). Das Bild gehört unbedingt dem Bonifacio Veronese, obwol es in der Kunstausstellung von Bergamo als ein Palma figurirte.

Dieses vorzügliche, farbenfrische Gemälde ist gegenwärtig eine der Zierden der englischen National-Gallery (Nr. 1202). (†) Herr Dr. Bode hält es jedoch, wie schon bemerkt, nur für Copie oder Schulwiederholung (Cicerone, II, 782) des Originalbildes, welches, wie er meint, in der venetianischen Akademie (Saal XIV, Nr. 28) unter dem Namen des Andrea Meldola oder Schiavone sich vorfindet, in welcher Ansicht schwerlich andere Kenner der venetianischen Kunstschule ihm beistimmen dürften.

2) Die „Schiava del Tiziano“ in der Galerie Barberini, eine schwache Copie eines viel spätern Malers.

3) Nr. 329 der Stuttgarter Galerie, eine heilige Familie, dem Bonifazio junior angehörend.

4) Auch Nr. 17 und 14, in derselben Galerie, sind nicht Werke des Palma.

Dagegen halte ich für echt einige Gemälde, die von den Herren Crowe und Cavalcaselle ihm abgesprochen wurden, so unter andern jenen Johannes den Täufer, I. Saal, Nr. 35 der Belvedere-Galerie in Wien[1], der zwar sehr übermalt ist, aber doch immer noch alle für Palma charakteristischen Merkmale an sich trägt und der nun auch vom Director jener Galerie in seinem Katalog auf meinen Vorschlag hin als Werk des Palma aufgenommen wurde. (†)

Diesen füge ich noch etliche andere bei, und darunter einige Hauptwerke des Meisters, die im Inventarium der Herren Crowe und Cavalcaselle nicht verzeichnet stehen: 1) die „Lucrezia“ (Saal XI) der Galerie Borghese; 2) die „Ehebrecherin“ in der Galerie des Capitols zu Rom Nr. 80; 3) das Altarbild in der Kirche von Peghera, und 4) ein anderes in der Kirche

[1] Von den Herren Crowe und Cavalcaselle (II, 488) als „*a feeble and injured panel in a style commingling that of Palma with that of Pordenone*“ definirt.

von Dossena (beides Dörfer im Brembothal bei Bergamo); 5) ein Madonnenbild in der Stadtgalerie von Rovigo, Nr. 39, zwar sehr verdorben, allein echt, wie ich glaube, während das von den Herren Crowe und Cavalcaselle citirte männliche Porträt daselbst (Nr. 123) in meinen Augen blos eine alte Copie nach Palma ist, ebenso wie das dem Giorgione in der Galerie von Modena zugeschriebene weibliche Bildniss; 6) der Erzengel mit dem kleinen Tobias in der Galerie von Stuttgart; 7) zwei verdorbene Porträts in der Sammlung Querini-Stampalia zu Venedig; 8) Jacob und Rahel in der Dresdener Galerie und ein Madonnenbild mit Heiligen in der Galerie Brignole-Sale zu Genua. Nach meiner Rechnung wären also ungefähr 64 Bilder von Palma vecchio bekannt, von denen etwa 30 und darunter die vorzüglichsten und bedeutendsten Italien noch immer verblieben, die übrigen ins Ausland gewandert sind. Das ist freilich eine sehr geringe Zahl selbst für einen Maler, der nicht über 48 Jahre alt geworden. Die meisten unter denselben sind überdies kleine Cabinetsstücke, deren er im Jahre, so langsam und sorgfältig er auch bei seiner Malerei zu Werke gehen mochte, doch an drei bis vier liefern konnte. (Ich muss nachträglich bemerken, dass ich die von den Herren Crowe und Cavalcaselle angeführten Bilder des Meisters, welche sich in englischen Privatsammlungen befinden, leider bisjetzt noch nicht gesehen habe.) — Von L. Lotto dagegen finden sich allein in der Stadt und Provinz Bergamo mehr als zwanzig Werke, die Wandgemälde in S. Michele, in Trescorre und Umgegend nicht mit eingerechnet, und unter diesen sieben grosse Altarbilder, in Mailand ungefähr sieben, in Brescia eins, in der Marca Trevisana zwei, in Venedig drei Altarbilder und einige Porträts, in Florenz zwei (eins in der Uffizien-Galerie und eins in Privatbesitz), in der Marca d'Ancona zwölf, in Rom etwa acht, in Neapel eins, in Modena ein schönes Por-

trät (im Privatbesitz), im ganzen also an 59 bis 60 allein in Italien, die im Auslande, und deren gibt es viele, ungerechnet.[1] Die Herren Crowe und Cavalcaselle geben dagegen in ihrem Inventarium von Lotto blos 32 Werke in Italien und 26 etwa im Auslande an.

Haben sich Lotto und Palma vecchio im Atelier des Giovanni Bellini in ihrer ersten Jugend gekannt und geschätzt, so scheinen sie von 1500 bis ungefähr 1510 wenig miteinander in Berührung gekommen zu sein, da Lotto in jenen Jahren meistens von Venedig abwesend war; auch haben die bezeichneten Werke Lotto's aus dem ersten Jahrzehnte nicht die geringste Affinität mit denen des Palma. Eine innigere künstlerische Berührung der beiden Männer scheint erst in den Jahren von 1510 bis 1515 stattgefunden zu haben. Und dieser Epoche scheinen auch jene Gemälde des Palma mit den spitzen, scharfen Lichtern anzugehören, die für den Lotto so charakteristisch sind, und mit den Giorgionesken saftigen Farbentönen, wie z. B. „die Anbetung der Hirten", Nr. 274 der Louvre-Galerie — das Brustbild eines Frauenzimmers, II, 9, der Belvedere-Galerie zu Wien — das herrliche Porträt eines jungen Frauenzimmers der Berliner Galerie, Nr. 197, u. a. m. Ich glaube daher, dass gerade in jener Zeit Lotto und Palma die Werke des Giorgione selbander studirt und nachzuahmen getrachtet, dass aber bei jenen Studien Lotto

---

[1] Das Museum del Prado in Madrid besitzt ein Werk des Lotto aus dessen Bergamaskischer Epoche vom Jahre 1523; die Louvre-Galerie hat drei Bilder Lotto's; ebenfalls drei die englische National-Gallery; zwei die Sammlung in Hampton Court; eins die Bridgewater-Sammlung; eins die des Herrn Holford in London; eins Professor Conway in Liverpool. In Deutschland finden wir mehrere Werke des Lotto im Berliner Museum; zwei in der Galerie des Belvedere zu Wien; eins in der Münchener Pinakothek; eins in der Dresdener Galerie (Nr. 295); eins in der Ermitage in St.-Petersburg vom Jahre 1522.

mehr den Palma, als dieser den Lotto beeinflusst haben mag. Das schönste, vollkommenste Werk des Palma scheint mir das grosse Altarbild in der Kirche von S. Sebastiano in Vicenza zu sein; die Figur des heiligen Georg erinnert durchaus noch an den herrlichen heiligen Liberale in dem berühmten Bilde Giorgione's zu Castelfranco. Als eines der letzten Bilder des Palma darf die grosse „Anbetung der heiligen drei Könige" angesehen werden, die er für die Kirche di Sant' Elena in Isola bei Venedig zu malen angefangen hatte und die sodann zum grössten Theil von einem seiner Schüler, wahrscheinlich von Cariani, vollendet wurde. Die Herren Crowe und Cavalcaselle sehen in diesem Bilde dagegen den Einfluss sowol des Cima als auch des Carpaccio (Bd. II, S. 468). Das Bild hängt jetzt in der Brera-Galerie zu Mailand, unweit von einem andern Bilde des Cariani[1] bequem zum Vergleiche. Unter allen Malern der nachbellinischen venetianischen Schule ist wol Palma vecchio der kräftigste und gediegenste, wie sein Schüler Bonifazio Veronese mir der heiterste und brillanteste zu sein scheint. Beide Meister werden gar oft miteinander verwechselt.

Gehen wir nun zu Lorenzo Lotto, dem Freund und Kunstgenossen des Palma vecchio, über.

---

[1] Der Contract für dieses Bild wurde im *Archivio Veneto* (Tom. I, parte I[a], p. 167) mitgetheilt. Die Bestellerin war Orsa, die Witwe des Simone Malipiero. Jacopo Palma qdn. Ser Antonij bekam 100 Dukaten dafür (1525). Palma scheint im folgenden Jahre erkrankt zu sein. An der Madonna, dem Christkinde, dem heiligen Josef, der heiligen Helena auf der linken Seite des Bildes erkennt man sowol an der Form des Ohres als an der der Hand den Palma vecchio; an der Färbung, an der Form des Ohres und der Hand des knienden Königs auf der rechten Seite dagegen, sowie an der Landschaft und an dem Typus der Engel erkennt man, wie ich glaube, nicht unschwer die Hand des Schülers und Landsmanns des Palma, Giovanni Cariani, welcher daher wahrscheinlich das Bild fertig gemalt haben dürfte.

Nach der gewöhnlichen Angabe ist Lorenzo Lotto um 1480 geboren, doch bin ich geneigt, seinen Geburtstag um etliche Jahre zurückzuschieben, etwa ins Jahr 1476. Denn erstens ist sein Bild in der Louvre-Galerie, Nr. 227, den heiligen Hieronymus darstellend, mit dem Namen und der Jahreszahl 1500 bezeichnet[1], schon mit einer gewissen Meisterschaft ausgeführt, und andererseits scheint Lotto im Jahre 1555 schon sehr alt gewesen zu sein, da er, wie ein Document im Museum Corrér zu Venedig bemerkt, „die Stimme fast ganz verloren hatte". Im selben Jahre „zahlte la santa casa di Loreto a messer Lorenzo Lotto, oblato di Santa casa, monatlich un fiorino o bolognini 44" für Nahrung und Kleidung, und dies, „weil Lotto sich selbst und alle seine Habe der heiligen Jungfrau von Loreto geweiht hatte". (Manuscripte über Lotto in der Bibliothek des Museo Corrér, dem Verfasser gütigst mit-

[1] Ich habe die Jahreszahl bei gutem Lichte sehr genau und mit mehrern einsichtigen Kunstfreunden, den Herren Vicomte Tauzia, Director der Louvre-Galerie, Graf Clément de Ris und Dr. Gustavo Frizzoni aus Bergamo, untersucht, und wir alle vier haben dieselbe für echt und nicht alterirt, wie die Herren Crowe und Cavalcaselle meinen, erklären müssen. Und da die Historiographen der italienischen Malerei dem Princip huldigen, dass in der Kunst vier Augen mehr sehen als zwei, so werden sie hoffentlich mir zugestehen, dass acht Augen grössern Anspruch auf Glaubwürdigkeit beanspruchen dürfen als nur vier. Es sind also diese zwei pariser Bilder, das von Lotto im Louvre und jenes von Palma ehemals bei Herrn Reiset, welche den Zankapfel zwischen den Herren Crowe und Cavalcaselle und mir bilden; denn während dieselben das *cartellino* auf dem Palma'schen Bilde für echt ansehen und die Jahreszahl auf dem Lotto'schen Gemälde dagegen für alterirt erklären — betrachte ich diese letztere für legitim, wenn vielleicht auch aufgefrischt, den „Zettel" aber auf dem Madonnenbilde des Palma in der Sammlung des Herzogs von Aumale für illegitim, und, was die Hauptsache ist, jene Malerei des Palma einer viel spätern Zeit als dem Jahre 1500 angehörig.

getheilt vom Director desselben, Herrn Commendatore Niccolò Barozzi.)

Lotto scheint zwischen 1555 und 1556 in hohem Alter gestorben zu sein. Schon im Jahre 1542 mag er seinen Tod für nicht fern erachtet haben, denn im Libro Consigli, 3, carta 96, des Klosters von San Giovanni e Paolo zu Venedig lesen wir: „*Item ms. Lorenzo Loto dat scire relinquit conventui de credito suo pro palla Sc̃ti Antonini* (das schöne Altarbild existirt noch immer, wiewol sehr vernachlässigt, in jener Kirche) *omne creditum suum ultra ducat: nonaginta, hoc videlicet pacto quod conventus teneatur in morte sua gratis sepelire eum in aliquo sepulcro et dare sibi habitum ordinis.*“

Lorenzo Lotto hat nicht zu Bergamo das Licht der Welt erblickt, sondern zu Venedig[1], und kam dort in die Schule des Giambellino, woselbst er wol den Palma zu seinem jüngern Mitschüler gehabt haben mag und wo beide Jünglinge, zwei von Natur schlichte, einfache und fromme Gemüther, sich gegenseitig werden angezogen haben. Die im Charakter sehr Giambellinisch gehaltenen Jugendwerke Lotto's sind folgende:

---

[1] Siehe Bampo a. a. O. — Vasari war auch über diesen Meister besser berichtet als alle seine Nachtreter, die ihn auf die Aussage des ganz und gar unzuverlässigen Lomazzo hin haben corrigiren wollen. Vasari sagt nämlich, dass Lotto Venetianer und Schüler des Giambellino gewesen sei und dass er später die Manier des Giorgione nachzuahmen getrachtet habe. In den Verträgen von Bergamo nennt er sich Lotus venetus und fügt in einem derselben hinzu: *Nunc habitator Bergomi*; in einem andern Documente zu Rom, vom Jahre 1509, wird er aber L. Lotus de Trivisio genannt. Dieses letztere Document befindet sich in der Bibliothek Corsini und lautet folgendermassen:

„9 Martii 1509. Magister laurentius Lottus de Trivisio confessus recepisse «für Malereien, die in den Zimmern des obern Stockwerkes im Vatican auszuführen sind», 100 ducati.“ — Raffael war damals schon seit mehr als einem halben Jahre in Rom. Hat je Lotto jene Malereien ausgeführt?

a) Ein kleines Tafelbild die Danaë darstellend. In der Mitte eines Waldes ruht auf grünem Rasen, den Kopf auf die rechte Hand gestützt, ein bis an den Hals bekleidetes Mädchen, welches mit aufwärts gewandtem Blicke den vom in der Luft schwebenden Liebesgott hinabgeschütteten Goldregen ganz ruhig und gelassen in seinem Schos auffängt. Links schaut hinter einem Baume eine lüsterne Faunin nach einem rechts im Vorgrunde am Boden liegenden Faun hinüber. Kindlicher und züchtiger, wie diese Fabel hier vom jungen Lorenzo uns vorgeführt wird, konnte sie wahrlich nicht dargestellt werden. Dieses kleine Bild, das in der Zeichnung noch sehr unbeholfen und hart, allein in der Farbe schon fein und zart ist, befindet sich im Besitze des Herrn Prof. Conway zu Liverpool, welcher vor kurzer Zeit es in Mailand zu erwerben das Glück hatte.

b) Einige Jahre später dürfte vielleicht das Bildchen mit der Darstellung Lot's und seiner Töchter, Nr. 106 im Museo Civico zu Mailand, entstanden sein. (†) Es ist schon viel besser in der Zeichnung als das vorige.

c) Der heilige Hieronymus vom Jahre 1500 in der Louvre-Galerie. Dies ist das erste mir bekannte Werk Lotto's, das mit dem Namen und der Jahreszahl bezeichnet ist.

d) Das von Federici (Memorie Trevigiane, Vol. II, 78) erwähnte allegorische Bildchen vom Jahre 1505, im Besitze des Malers Gritti in Bergamo.[1]

e) Das Bild im Museum von Neapel.

f) Das geistvolle, leider durch mehrfache Restau-

---

[1] Das Bild des Herrn Gritti stellt eine Allegorie dar und ist von Federici umständlich beschrieben. Auf der Rückseite des hart beschädigten kleinen Bildes liest man: (Bernardus · Rubeus (Rossi). Berceti · comes. Pont. Tarvis. (er war Bischof von Treviso) aetat. ann. XXXVI. mens. X. D. (dies) V. Laurentius Lotus. P. cal. Jul. M. D. V.

ration vielfach verdorbene Altarbild in S. Cristina, bei Treviso (etwa zwischen 1505—6?)[1]

g) Das Madonnenbild in der Bridgewater-Galerie in London.

h) Das Altarbild in der Kirche von Asolo vom Jahre 1506.[2]

i) Das Bild der Borghese-Galerie, 1508.

k) Das Bild in Recanati, 1509.

Aber schon einige Jahre später, um 1511 und 1512

[1] Das Altarbild in der Kirche von Santa Cristina ist, wie alle Jugendwerke, mit dem lateinischen Namen des Lotto bezeichnet:

LAVREN · LOTVS · P. —

Falten und Form der Hände sind noch sehr Giambellinisch, der Ausdruck der Madonna ernst, der der heiligen Christine rein und fromm, der heilige Liberale hat Giorgioneskes Wesen. In diesem Bilde ist Lotto noch sehr ruhig und hat nichts von jener nervösen, oft an Manierirtheit grenzenden Rührigkeit, die in den Werken seiner spätern Zeit den Beschauer beim ersten Anblick verstimmt und gegen ihn einnimmt.

[2] Auch dieses Bild ist LAVREN. LOTVS bezeichnet, wie das in München befindliche; dem Namen fügte er noch IVNIOR · M. D. VI. hinzu, d. h. im Monate Juni vollendet. Einige Schriftsteller haben diese Inschrift misverstanden, indem sie daraus schliessen wollten, dass es zwei Maler dieses Namens gegeben hätte, einen ältern und einen jüngern. Das Bild selbst spricht aber gegen eine solche Annahme. Das Bild in Asolo wurde also im Juni vollendet und zwar im Anfange dieses Monats, denn am 20. Juni finden wir Lotto schon in Recanati, woselbst er den Vertrag unterzeichnete, durch den er sich verpflichtete, ein „Abendmahl" für die Dominicaner in jener Stadt zu malen. 20. Juni 1506. „*Laurentius Lotus Pictor Venetus promittit fratri Augustino hispano Priori sancti Dominici pingere coenam, latam norem pedes et dimidium, altitudinis proportionatae, sumptuosam et splendidam, et deauratam secundum designum pro florenis 100 et expensis pro se et famulo.*" (Im Archiv von Recanati, Protokoll des Ser Piergiorgio Antonio.) Im Sommer des Jahres 1509 kehrte Lotto wieder nach Recanati zurück, und zwar von Rom aus.

(Jesi), bemerkt man den grossen Einfluss, den die Werke seines Landsmanns Giorgione, der ja Bewohner derselben Marca Trevigiana war, auch auf ihn ausgeübt haben müssen.

Die Herren Crowe und Cavalcaselle fassen nun, wie ich mit Bedauern ersehe, den Lotto ganz anders auf, als meine eigenen Studien mir denselben erscheinen lassen. Sie sehen ihn für einen Bergamasken an, während doch Lotto's Naturell grundverschieden von dem der Bergamasken ist; sagen ferner, dass er ein Schüler der Bellinesken (?) sei, seine Jugend mit Previtali verlebt und zuletzt zur Manier des Palma und des Giorgione hingeneigt habe, jedoch ohne je seine lombardischen Angewöhnungen (?!) lassen zu können. Nun, auch Tassi hat ihn als Schüler des A. Previtali hingestellt (*Vite dei Pittori etc. Bergamaschi*, I, 115), während Lomazzo zuerst und später auch andere, selbst Lanzi, den Lotto, den sie ebenfalls als einen Bergamasken ansahen, für eine Art Schüler des Leonardo da Vinci erklärt haben, wahrscheinlich aus dem einzigen Grunde, weil Bergamo nicht sehr fern von Mailand liegt. Zuletzt, sagen die Herren Crowe und Cavalcaselle, habe sich Lotto auch Tizian genähert, fügen aber hinzu, dass auch Previtali stark auf seine Manier eingewirkt habe. Ueberdies, um das Maass der Beeinflussungen und Analogien voll zu machen, lassen sie den durch so mancherlei Eindrücke mürbe gemachten und völlig verwirrten Lotto im ersten Decennium des 16. Jahrhunderts noch Bologna besuchen und dort die Fresken in der Kapelle der heiligen Cäcilie, von Francia, L. Costa, Tamarozzo, Chiodarolo und A. Aspertini gemalt[1], fleissig studiren, da ja in den Werken Lotto's gar viele Erinnerungen daran zu bemerken wären. (?!) — Und endlich sehen sie in unserm Lotto ein mixtum compositum

[1] Jener schöne Freskencyklus wurde 1506 vollendet.

von Cima, Bellini, Carpaccio, Montagna, Previtali und Santa Croce. Lotto besuchte nach dem Urtheile derselben Kunsthistoriker das Atelier des Palma vecchio, und zu seinem Bilde vom Jahre 1508 in der Galerie Borghese, meinen sie, müsse Palma selbst ihm die Skizze geliefert haben. Wie alle Verehrer der obgenannten Kunsthistoriker kann auch ich nicht umhin, angesichts dieser gründlichen Analyse, ihrer weitreichenden Gelehrsamkeit meine volle Bewunderung zu zollen, allein mir scheint dieselbe der Wahrheit, wenigstens wie ich sie im Sinne habe, nicht ganz zu entsprechen. Mir erscheint dieses naive, reizende Jugendbild des Lotto, das er in Rom oder in der Marca d'Ancona für irgendein Nonnenkloster gemalt haben mag, so durch und durch in seinem Sinne und in seiner Gefühlsweise empfunden und ausgeführt, dass ich gar kein Werk des Lotto kenne, welches so wenig an Palma erinnerte als gerade dieses Borghesische. Die Zeichnung der Hand der Madonna, der Wurf und die Beleuchtung der Haare des Christkindes, die Falten sind noch ganz und gar Bellinisch. Allerdings hat der heilige Onuphrius, wie der verstorbene Professor Thausing ganz richtig bemerkte, einen Dürer'schen Anflug und erinnert speciell an einen Kopf in dem 1506 von Dürer zu Venedig gemalten Bilde „Christus unter den Schriftgelehrten" (Galerie Barberini); allein ich glaube diesen „Zufall" dadurch erklären zu können, dass wahrscheinlich derselbe venetianische Bettlerkopf sowol dem einen als dem andern Meister als Modell gedient haben dürfte.

Vasari sagt: „*Fu compagno ed amico del Palma Lorenzo Lotto*", d. h. Lotto war Mitschüler und Freund des Palma, und nicht Gehülfe (journeyman), wie die Herren Crowe und Cavalcaselle übersetzen zu müssen glaubten, wahrscheinlich um damit ihre Thesis begründen zu können, dass Lotto der Schüler oder Nachahmer des Palma gewesen sei. Nun sind einige Werke

dieses letztern aus seiner mittlern Zeit, 1512—20, wie schon gesagt, so Lottisch, namentlich in der Art die Lichter aufzutragen, dass der verstorbene Mündler das Bild des Palma im Louvre (277) geradezu für ein Werk des Lotto erklärte.[1] — Palma ist zwar im Ganzen genommen ein vollkommenerer und auch gefälligerer Maler als Lotto, der sehr oft in seinen Werken sich überstürzt und das Gleichgewicht verliert, allein Lorenzo Lotto steht andererseits, was Erfindungskraft und künstlerische Auffassung anlangt, weit höher und hat auch mehr poetischen „Estro" als der Bergamaske. Auch wüsste ich aus der ganzen italienischen Kunstgeschichte wenige Gestalten zu nennen, welche, was poetische Auffassung und Darstellung anbetrifft, die des Alessandro Martinengo und seiner Gattin Barbara (im Bilde vom Jahre 1517 in der Kirche S. Bartolommeo in Bergamo) überträfen. Lanzi bemerkt richtig: „*Se Palma è meno animato del Lotto e meno sublime, è forse più bello, comunemente parlando, nelle teste delle donne e dei putti.*" Der trockene und nüchterne Previtali, übrigens ein trefflicher Techniker, hat sicher keinerlei Einflüsse auf Lotto ausgeübt, wol aber umgekehrt, wie wir dies weiterhin sehen werden, und was die künstlerische Beziehung Lotto's zu Leonardo da Vinci betrifft, so scheint mir dieselbe ganz und gar aus der Luft gegriffen.[2] — Correggesk endlich war Lorenzo Lotto, ehe noch Antonio Allegri seine Sporen sich verdient hatte.

Correggio und Lotto waren eben verwandte Naturen, die zu der nämlichen Zeit wirkten. Beide

---

[1] Siehe „Beiträge zu Jakob Burckhardt's Cicerone", S. 57.

[2] Der 17jährige Lorenzo, der 1505 in Florenz von Leonardo in sein Atelier aufgenommen wurde, ist wahrscheinlich der Bildhauer Lorenzetto; Lorenzo Lotto war damals in Treviso. Und als er 1515 sich in Bergamo festsetzte, reiste Leonardo nach Frankreich.

suchten, wie schon Leonardo vor ihnen, der Anmuth der Seele einen Ausdruck zu geben; es ist das der letzte Schritt der auf ihrem Gipfelpunkt angelangten Kunst. Dieser Zug lag offenbar in der organischen Entwickelung des Kunstvermögens selbst.[1] — In Bergamo wirkte Lotto in der Zeit von 1515—24[2]; in der

[1] Woher kommt es, dass so manches Porträt des Lotto dem Correggio zuertheilt wird? Bei einem Bildnisse, nach dem Leben gemalt, kann doch nicht von fremdem Einflusse auf den Maler die Rede sein, da die Auffassung immer ihm allein angehören muss.

[2] L. Lotto kam 1513 zuerst nach Bergamo, wo er den Contract unterzeichnete, mit dem er sich verpflichtete, das grosse Bild mit den Porträts der Stifter Alessandro und Barbara Martinengo für die Dominicanerkirche daselbst zu malen. Sodann kehrte er nach Venedig zurück und fertigte im Kloster von S. Giovanni e Paolo ein Modell von ungefähr 4 Fuss Höhe und 2 Fuss Breite zu dem bestellten Bilde. Dieses Modell, auf Holz gemalt und bezeichnet: LAV LOT. in IO. PAV. PINXIT (d. h. im Kloster von S. Giovanni e Paolo), sah ich vor Jahren noch in Bergamo; später wurde es nach Frankreich verkauft. In dem grossen Altarbilde, dem grössten, das Lotto je gemalt, im Jahre 1515 begonnen und 1516 vollendet, ist nun Lotto Correggesker als selbst Antonio Allegri in seinem Bilde des heiligen Franciscus in der Dresdener Galerie (151), 1514 gemalt. Man betrachte z. B. darin namentlich die Bewegung des heiligen Alexander und die des Täufers, auch die der Engel, die unterhalb des Thrones scherzen. Die drei schönen Predellen zu diesem Bilde befinden sich in der Sakristei der Kirche von S. Bartolomeo zu Bergamo, das Bild selbst hinter dem Hauptaltar daselbst. — Im Anfange jenes Jahres 1515, ehe Lotto in Bergamo ankam, muss er, wahrscheinlich auf seiner Durchreise durch Padua, das gute Porträt des Augustinus della Turre, Professors in Padua, gemalt haben. Dasselbe, gegenwärtig in der National-Gallery zu London, trägt folgende Inschrift: „*Dño Nicolao de la Turre nobili Bergomensi amico Sing°*, 1515. *Bgmi.*“ Lotto führte wahrscheinlich das Bild von Padua nach Bergamo mit sich und brachte es dem Niccolò della Torre. Er muss, wie ich glaube, erst später auch das andere Porträt, wahrscheinlich des Niccolo selbst, hinzugemalt haben; denn diese zweite Gestalt steht sehr unbequem im Bilde da.

Mark von Ancona und in Rom von 1506—10, und dann später von 1554—56; die übrige Zeit scheint er sich in Venedig, im Kloster von S. Giovanni e Paolo, aufgehalten zu haben. Im Gegensatze zu seinem seelenverwandten Zeitgenossen Correggio hat Lotto fast ausschliesslich nur religiöse Gegenstände zu seinen Darstellungen gewählt; den sogenannten Sieg der Keuschheit (Galerie Rospigliosi zu Rom) und die „Danae“ bei Herrn Professor Conway ausgenommen, kenne ich von Lotto keine Darstellung aus der griechischen Mythologie. Seine Männer- und Frauenbildnisse aber dürfen ohne Scheu den vorzüglichsten Porträts seiner Zeitgenossen an die Seite gestellt werden; die besten derselben befinden sich in Rom, in der Brera-Galerie, im Museo civico, Nr. 83, in Mailand, in der National-Gallery zu London, bei Herrn Holford und in Hampton Court, im Museum von Madrid, und ein sehr feines in der Belvedere-Galerie zu Wien. (†)

Dieses letztere Porträt ging früher unter dem Namen Tizian's, dem es noch der verstorbene Director Waagen zuschrieb. In neuerer Zeit wurde es dem Tizian genommen und dem Correggio gegeben. Es stellt einen jungen Edelmann in venetianischer Tracht vor, Kniestück; das Gesicht ist edel, blass, Haare und Bart hellbraun, die Augen bläulich. In der linken Hand hält er eine goldene Vogelkralle. Der Kopf ist, wie bei allen Bildnissen des Lotto, durchgeistigt, vornehm, fein; die Hände weiss und zart in den Fleischtönen mit den ihm charakteristischen grünlichen Schatten. Dieses Porträt soll, nach dem Kataloge des Herrn von Engerth, den bolognesischen Naturforscher Ulysses Aldrovandi, 1522 geboren, vorstellen, was auf jeden Fall ein Irrthum ist, da Correggio starb, als Aldrovandi kaum zwölf Jahre zählte. Ein gutes Caracci'sches Porträt des Aldrovandi sieht man dagegen in der Stadtgalerie von Bergamo, und dieses hat auch nicht die entfernteste Aehn-

lichkeit mit dem Lotto'schen Porträt in Wien. — Die Bildnisse des L. Lotto tragen aber nicht nur in Wien den Namen des Correggio, auch in der Sammlung von Hampton Court bei London hat die nämliche Verwechselung stattgehabt. Die bessern Lotto'schen Porträts haben alle jene feine, innere, von der Empfindung herrührende Eleganz, welche den Gipfelpunkt der letzten Epoche der aufsteigenden Kunst in Italien kennzeichnet und welche namentlich von Leonardo da Vinci, Lorenzo Lotto, Andrea del Sarto und Correggio repräsentirt wird; während die Eleganz des Bronzino in Toscana und des Parmeggianino in Oberitalien eine äussere, angeeignete, von dem innern Leben der dargestellten Person unabhängige ist, und welche demnach schon das erste Stadium der abwärtssteigenden Kunst charakterisirt. Wie schon bemerkt, hat diese Eleganz der Empfindung bei Lotto, wie auch bei Correggio, etwas Nervöses, Kränkliches an sich. Die Naturen dieser beiden Künstler standen sich sehr nahe; beide waren in sich gekehrte, die Einsamkeit liebende Gemüther. L. Lotto brachte die grösste Zeit seines langen Lebens in der Stille der Klosterzelle, in der Gesellschaft von Dominicanermönchen zu. Weder er noch Correggio haben je um die Gunst und Gnade der Mächtigen und sogenannten Glücklichen der Welt gebuhlt. Auch sind ihre Darstellungen für die Zeit, in der sie lebten, und für die Schulen, denen beide entstammten, die am wenigsten realistischen.

Tizian, der Lotto's Altersgenosse sein mochte, scheint grosse Stücke auf ihn gehalten zu haben. So schrieb Pietro Aretino im April des Jahres 1548 folgendermassen an Lotto: „Tizian schreibt mir von Augsburg, dass er Euch grüssen und umarmen lasse, und fügt hinzu, seine Freude, die eigenen Werke vom Kaiser gepriesen zu sehen, wäre verdoppelt, wenn er dieselben Euch weisen und mit Euch darüber reden könnte."

Das liebenswürdige Jugendbild Lotto's in der Münchener Galerie hängt im Saale VIII und trägt die Nr. 1083. Es stellt die Vermählung der heiligen Katharina dar und ist bezeichnet: LAVREN. LOTVS. F. Die Form der Hand auf diesem Bilde ist noch ganz Giambellinisch, die Bewegung des Christkindes sowie die des heiligen Joseph sehr charakteristisch für den Meister. Es mag ungefähr der nämlichen Epoche wie die Bilder in Santa Cristina und Asolo (1505—7) angehören. Auf den Bildern seiner spätern Zeit, d. h. zwischen 1520—30, zeichnet sich Lotto meist italienisch: Lorenzo oder Laurentio Loto oder Lotto. Dieses Gemälde ist nach demselben System gemalt, welches Albert Dürer, van der Goes, Giambellini und viele Maler diesseit und jenseit der Alpen im Gebrauch hatten, d. h. nach dem van Eyck'schen System.[1] Leider ist der Himmel fast ganz übermalt.

Ist dieses aber das einzige Werk von Lotto, das die Münchener Sammlung besitzt? Ich glaube nicht. Auch der kleine, liebliche sogenannte Faun, im Cabinet XIX, Nr. 1094, erscheint mir als ein Werk des Lotto. Dieses interessante Bildchen stellt vermuthlich den jungen Pan als Meister der Musik dar. Er sitzt auf einem Steine und bläst auf der Flöte; neben ihm eine Zither, in der Ferne auf grüner Wiese ein weidendes Reh. Das Bildchen kam merkwürdigerweise nach München unter dem Namen des Correggio, wurde aber von den meisten Kunstfreunden bisher unbeachtet gelassen und keiner nähern Untersuchung gewürdigt, da es der Art des Correggio, namentlich der bekann-

[1] Es ward nämlich grau in grau mit Temperafarben fertig untermalt und sodann mit dünnen Oelfarben lasirt. Das durch öftere Filtrirung gereinigte Lein- oder Nussöl wurde mit Firnissen verdünnt. Auf diese Art gemalte Bilder werden nie schwarz und behalten stets die Durchsichtigkeit der Farbe, wie auch dies Bildchen des Lotto beweist.

tern und populären Stilweise desselben, wenig entspricht. Aber dem feinen Blicke Mündler's entging die Bedeutung und der Werth auch dieses Bildes nicht, er soll es dem Palma vecchio zugeschrieben haben. In der That erscheint dieser liebenswürdige junge Pan auf den ersten Blick venetianisch: das System der Malerei ist das des Giambellino, des Lotto und anderer Bellinesken, was man sehr gut an jenen Stellen beobachten kann, wo die Lasuren verschwunden sind. Der feurige Horizont erinnert sowol an Palma wie an Lotto, und ebenso das Smaragdgrün der Wiese. Die Form der Hände jedoch, das Hellblau des Tuches auf den Schultern Pan's und zumal das zierliche feine Bändchen, womit es auf der Brust zugeknüpft ist, endlich die Wahl des Gegenstandes selbst und die geistreiche, naive Auffassung desselben, dies alles spricht in meinen Augen mehr für Lotto als für Palma. Leider hat das kostbare Bildchen durch Uebermalung und Verputzung an mehrern Stellen sehr gelitten. So dachte und schrieb ich vor zehn Jahren. Es begegnete mir damals das, was mir leider auch andere male begegnet ist, dass ich mich nämlich von der Farbe irreleiten liess, statt mich vor allem an die Form zu halten. Das durch und durch venetianische Colorit dieses Bildchens bestimmte auch mich, wie es vor mir den verstorbenen O. Mündler bewogen hatte, in demselben statt des jungen Correggio einen Venetianer zu gewahren, Mündler den Palma, ich den Lotto. Allein die Erfahrung sollte mich bald eines Bessern belehren. Als ich nämlich einige Jahre später die Photographie dieses Bildes erhielt und den kleinen Faun nur in seinen Formen studiren konnte, unbeirrt von der Farbe, da musste ich gar bald den begangenen Fehltritt erkennen, indem ich an dem stark geschwungenen Schienbein, ferner an den Längsfalten des blauen Tuches, wie an den schalkhaften, unlottischen Ausdruck des Jungen, mich sogleich überzeugte, dass

dies ein Jugendwerk des den Giorgione und namentlich den Lorenzo Lotto studirenden Correggio ist. Auch wäre das kleine Bild, so muss ich sagen, schwerlich unter dem Namen des Correggio nach München gekommen, hätte es denselben nicht schon von seiner Geburt an geführt. Es ist dies einer der wenigen Fälle, wo man der Tradition trauen darf; denn mit den Begriffen, die man schon in der Mitte des 16. Jahrhunderts von der Kunst des Correggio sich gebildet hatte, würde es damals schwerlich jemand in den Sinn gekommen sein, dieses durch und durch venetianische Gemälde dem Maler der „Nacht" zuzuschreiben. Die Galeriedirection hat daher wieder klug gehandelt, weder Mündler noch mir Gehör zu leihen, sondern diesem für die Jugenderziehung Correggio's so höchst wichtigen Bildchen seinen traditionellen Namen zu belassen. Wie wir auch aus diesem Beispiele ersehen, versuchten sich die Maler aus der goldenen Zeit der italienischen Kunst stets mit kleinen Bildern.[1] Dieser

[1] a) Correggio: die „Vermählung der heiligen Katharina, in der Sammlung Frizzoni in Mailand; b) das Madonnenbildchen in der Malaspina-Sammlung in Pavia (dort dem F. Francia zugeschrieben); c) Madonnenbildchen (unter dem Namen Tizian's) in der Uffizien-Galerie; d) dieser Faun u. s. w.

b) Raffael: a) der Traum eines Ritters in der National-Gallery; b) der kleine heilige Michael, in der Louvre-Galerie; c) die „drei Grazien", beim Herzog von Aumale; d) der heilige Georg im Louvre; e) das sogenannte Dreifigurenbild im Museum zu Berlin u. s. w.

c) L. Lotto: a) die „Danaë", bei Herrn Professor Conway; b) Lot und seine Töchter, im Museo civico in Mailand; c) der heilige Hieronymus im Louvre; d) die „Allegorie" bei Herrn Maler Gritti in Bergamo.

d) Giambellino: a) „der Gekreuzigte", im Museo Corrér; b) der „*Ecce homo*" in der National-Gallery; c) Madonna und Christkind, bei Herrn Dr. G. Frizzoni u. s. w.

e) Giorgione: a) das „Urtheil Salomon's, und b) „die Feuerprobe", beide Bilder in der Uffizien-Galerie.

„kleine Faun" hier dürfte ungefähr in das Jahr 1511—12 gesetzt werden, ebenso wie das Bildchen in der Uffizien-Galerie, Nr. 1002.

Von L. Lotto gehen wir nun über zu seinem Landsmann Giorgio Barbarelli, Giorgione genannt. — Dass das ihm von Herrn Dr. Marggraff zugedachte Bildniss im Saale IX nicht dem Giorgione, sondern sei es dem Palma vecchio sei es dem Cariani angehöre, haben wir bereits gesehen. Es bleibt mir darum nur noch übrig, das andere im alten Kataloge ebenfalls dem Giorgione zugeschriebene Gemälde näher zu besprechen. Dieses Bild hängt im selben Saal IX, unter Nr. 1110, und wurde, wie schon bemerkt, früher dem Tizian gegeben, in München auf Giorgione umgetauft und endlich von den Herren Crowe und Cavalcaselle dem Giovan Antonio da Pordenone zugeschrieben. Die Galeriedirection gab es mit mir dem Cadoriner zurück. Der Typus dieses schönen Weibes ist ungefähr derselbe, dem wir in gar manchem Bilde aus der Giorgionesken Epoche Tizian's begegnen, z. B. auch in jenem Bilde, Nr. 452, im Salon carré des Louvre „Alfonso d' Este mit der Laura dei Dianti" benannt. Der violette Fleischton, den wir z. B. auch in der sogenannten Flora der Uffizien zu Florenz (626) finden und welcher Tizian durchaus eigenthümlich ist, ist auch in diesem Bilde noch sichtbar. Charakteristisch für Tizian ist noch das braungelbliche Tuch, das auf den Busen des Weibes herabfällt, die Form der Hand, sowie auch jene Falte mit dem scharfen Winkel ⋀, die wir auf gar manchem Bilde Tizian's antreffen (Herodias, Amor sacro e Amor profano, die „Flora" in den Uffizien, das Bild Nr. 452 im Louvre u. s. w.).

Aus den angeführten Gründen also, die negativen abgerechnet, die es mir verwehren, diese allegorische Figur sei es dem Giorgione sei es dem Giovan Antonio da Pordenone oder irgendeinem andern Maler der venetianischen Schule aus jener Zeit zuzuerkennen,

zähle auch ich diese Sibylle der Münchener Galerie zu den Jugendwerken Tizian's; weht doch der hohe Geist Tizian's uns noch immer frisch selbst aus dieser Ruine entgegen!

Und nun wollen wir die übrigen der Pinakothek angehörigen Werke des grossen Cadoriners, darunter mehrere sehr werthvolle, einer nähern Betrachtung unterziehen.

Der ältere Katalog lässt Tizian um 1477 auf die Welt kommen, ihn zuerst bei Gentile, dann bei Giovanni Bellini in die Schule gehen, und sich später unter dem Einflusse seines frühreifen Altersgenossen und Freundes Giorgione ausbilden. Diesen Angaben kann ich beistimmen, nur möchte ich, im Einklang mit Dolce, den Giovanni Bellini weglassen. Denn so wenig mich auch der moralische Charakter Tizian's anspricht, so würde es mir doch schwer fallen, anzunehmen, dass der alte Bellini, dem der junge Tizian 1513 durch allerlei Intriguen habgierig seine Pension von der Senseria del Fondaco dei Tedeschi wegschnappte, je sein Lehrer gewesen sei. Ob Tizian die Anfangsgründe seiner Kunst von Antonio Rosso, von Sebastiano Zuccato, von Gentile oder Giovanni Bellini erlernt hat, ist im übrigen keine Frage von grosser historischer Bedeutung. Das, was nicht in Abrede gestellt werden kann, ist, dass in seinen Jugendwerken die Einflüsse von Giorgione so deutlich hervortreten, dass gar manches Bild Tizian's aus jener Zeit (1504—1512) als Werk seines Lehrers und Vorbildes, des Giorgione, angesehen worden ist.[1]

---

[1] So der „kreuztragende Christus" in S. Rocco zu Venedig; das „Concert", Nr. 185, im Palast Pitti; die „Herodias" in der Doria-Galerie; die Madonna zwischen den Heiligen Ulfus und Brigida im Museum zu Madrid, Nr. 236 u. a. m. Im Leben Tizian's (Bd. I) behaupten aber die Herren Crowe und Cavalcaselle, dass das liebenswürdige Madonnenbild, Nr. 41, in der Bel-

Im Jahre 1505 erscheint Tizian noch als Gehülfe des Giorgione, und durch den Anonymus des Morelli erfahren wir, dass 1511, nach dem Tode Giorgione's, Tizian manches unfertige Werk seines Meisters und Freundes vollendet habe. Giorgione's Einfluss sehen wir aber nicht nur in den Jugendwerken des Cadoriners, er leuchtet aus den Gemälden fast aller seiner venetianischen Zeitgenossen hervor: aus denen des Lotto, des B. Boccaccino, des Palma, des Giovanantonio da Pordenone, des Bonifazio Veronese, des Cariani, des Dosso, des Romanino und vieler anderer mehr, seines Schülers Sebastiano Luciani gar nicht zu gedenken. Ausser der Einwirkung Giorgione's auf Tizian, welche selbst die Herren Crowe und Cavalcaselle gelten lassen, ja sogar selbst in jenem Jugendbilde, das den heiligen Marcus thronend zwischen vier andern Heiligen darstellt (jetzt im Vorraume der Sakristei der „Salute" zu Venedig aufgestellt), hervorheben[1], wollen die genannten Kunst-

---

vedere-Galerie zu Wien, noch im 15. Jahrhundert von Tizian gemalt worden sei, und sehen darin etwas, was sie an die Bellini, an Carpaccio und sogar an Palma vecchio (!) erinnere; sie rühmen darin besonders den schönen landschaftlichen Grund. Aber gerade dieser landschaftliche Hintergrund hätte sie, meine ich, belehren sollen, dass das Bild um 6—8 Jahre jünger sein müsse als sie dafürhalten. Man vergleiche jene freibehandelte Landschaft mit den landschaftlichen Gründen in den Bildern des Giovanni Bellini, des Cima, des Basaïti, selbst des Previtali, und man wird sich leicht von dem Irrthume überzeugen, dem die Herren Crowe und Cavalcaselle verfallen sind.

[1] Noch früher als dieses Bild in der Sakristei der Salute erscheint mir der kreuztragende Christus in S. Rocco; der Jesusknabe zwischen den Heiligen Andreas und Katharina in S. Marcuola; der Tobias mit dem Engel in S. Marziale; die „Taufe Christi" in der Capitolinischen Galerie in Rom; das Bild mit dem Bischof Pesaro im Museum von Antwerpen; alle diese Bilder dürften, meiner Meinung nach, um mehrere Jahre früher als der Amor sacro und Amor profano entstanden sein.

historiker auch noch den Einfluss des Fra Bartolomeo della Porta darin gewahren, vornehmlich im Faltenwurfe und in der Bewegung sowol des heiligen Sebastian als auch des heiligen Rochus. Um diese feine Bemerkung jedoch richtig und in ihrer ganzen Tiefe zu verstehen und würdigen zu können, muss man wissen, dass Baccio della Porta im April des Jahres 1508 nach Venedig kam und im Kloster von S. Pietro Martire auf der Insel Murano nicht nur einige Wochen zugebracht, sondern sogar für jene Mönche ein Altarbild zu malen begonnen hatte.[1] —

Und nun betrachten wir Tizian's Werke, deren der Katalog etwa ein Dutzend aufweist.

Im Saal IX, unter Nr. 1114, sehen wir ein echtes und vortreffliches Bild des Meisters aus seinen letzten Lebensjahren; es stellt die „Dornenkrönung" dar. Mit grösserer Festigkeit und Meisterschaft hat wol nie ein Maler den Pinsel geführt, als der 90jährige Tizian auf dieser Leinwand. Er hat bei diesem Gemälde seine Palette auf Weiss, Schwarz, Roth und Orangegelb reducirt, die Farben, deren sich ausschliesslich die ältesten Maler Griechenlands bedient haben sollen. Das Beispiel des alten Tizian wurde dann später auch von Rubens und van Dyck hier und da befolgt, am glänzendsten aber vom alten Frans Hals in seinen berühmten zwei Porträtbildern der Harlemer Bildergalerie.[2] Unser Gemälde soll aus den Niederlanden nach Deutschland gekommen sein. Unter den mannichfachen Retouchen, die wir in dem Bilde wahrnehmen, erkennen die Herren Crowe und Cavalcaselle (Tizian, Bd. II, S. 395, Anmerk. 2) sogar die Hand des Rubens oder

---

[1] Siehe darüber P. Marchese: *Memorie dei più insigni Pittori, Scultori e Architetti Domenicani* (II, 59—64).

[2] Nr. 60 und 61, die Vorsteher und Vorsteherinnen des Altmännerhauses darstellend.

besser noch die des van Dyck, z. B. in jenem Manne in Profil, der dem Heilande droht.

Es ist wahr, diese Hand mit den akademisch eleganten, langen und spitzen Fingern ist nicht tizianisch, sondern gehört wahrscheinlich einem Niederländer an; ob aber dieselbe von van Dyck oder irgendeinem andern Flamländer restaurirt worden sei, das mögen die Götter wissen.

Ganz vorzüglich ist auch das Bildniss eines Mannes in schwarzer Kleidung, einst fälschlich Pietro Aretino (Nr. 1111) genannt. Ich zweifle jedoch sehr, dass, wie es im neuen Katalog heisst, in diesem Bilde dieselbe Persönlichkeit dargestellt sei, wie in Giorgione's Porträt des Malteserritters in der Uffizien-Galerie. Dieser letztere hat eine spitze Adlernase, kleinere Augen mit viel schärferm Blick, einen viel dichtern Bart und einen weit entschiedenern Gesichtsausdruck als dieser Tizian'sche Kopf hier.

Im nämlichen Saale sehen wir unter Nr. 1117 Maria in einer Landschaft am Boden sitzend, in Verehrung des Kindes, das auf ihrem Schose liegt, umgeben von den Heiligen Franciscus, Hieronymus und Antonius, der das Kind am Fusse berührt; ein Bild, das durch Restauration arg gelitten hat. Irre ich nicht, so war dieses Bild früher einmal ein recht gutes Atelierwerk Tizian's, an dem vielleicht er selbst die Hand angelegt haben dürfte. Dieselbe Composition ist von Tizian's Nachahmern mit Modificationen öfters wiederholt worden.[1]

[1] Die Herren Crowe und Cavalcaselle schreiben dieses Gemälde dem Francesco Vecelli (siehe Leben Tizian's, II, 485) zu, und die Galeriedirection glaubte in der Bestimmung dieses Bildes den Historiographen folgen zu dürfen. Ich meinerseits gestehe, diesen Nachahmer Tizian's viel zu wenig zu kennen, um mir ein Urtheil über denselben zu erlauben. Ist jedoch das Bild (im Saal VII, unter Nr. 58) in der venetianischen Akademie wirk-

Nr. 1132 im nämlichen Saal. Das stehende lebensgrosse Bildniss des Grossadmirals Luigi Grimani ist sicher weder von Tizian, noch weniger von Tiberio Tinelli, noch in der Art des Pietro Vecchia, wie die Herren Crowe und Cavalcaselle behaupten (II, 488), gemalt. Da mir solches Umhertappen zuwider ist, so ziehe ich vor zu gestehen, dass ich den Meister nicht kenne. Der neue Katalog theilt dieses Bild der Schule des Tintoretto zu, und da jene Schule sehr zahlreich war, so ist auch nichts dagegen einzuwenden.

Nr. 1115. Auch in diesem ganz vorzüglich aufgefassten Bildnisse finde ich weder die Zeichnung noch die Malweise des Cadoriners und ich muss bekennen, rathlos davor zu stehen. Das Bild hat grossen Schaden erlitten, die Lasuren auf demselben sind fast alle verschwunden, aber trotzdem übt es noch immer einen gewaltigen Eindruck auf den Beschauer aus.[1]

Nr. 1125 im selben Saal IX. Ein Mann in schwarzer Kleidung. Perlen und andere Kleinodien liegen vor ihm auf einem Tische; dahinter eine Frau. Dieses verdorbene, aber trotzdem noch immer interessante Ge-

---

lich die Arbeit des Francesco Vecelli, für die der dortige Katalog es ausgibt, so zweifle ich sehr, dass die Herren Crowe und Cavalcaselle und mit ihnen auch die hiesige Galeriedirection diesmal ins Schwarze getroffen haben. Wie gesagt, mir macht dies Gemälde den Eindruck eines guten Tizian'schen Atelierwerks. Die Zeichnung dazu scheint mir sogar dem Meister selbst anzugehören. Der Anonymus des Morelli erwähnt Tizianischer Atelierbilder theils von einem gewissen Girolamo, theils von einem Stefano del Tiziano ausgeführt. Ein solches könnte wol auch dieses sein.

[1] Die Herren Crowe und Cavalcaselle (II, 485) glauben, es könnte vielleicht dem Tintoretto angehören; allein sowol die Auffassung als die Darstellung scheinen mir in diesem Porträt viel zu einfach für ihn; auch ist der Pinselzug des Tintoretto ein ganz anderer. Zu meiner Schande muss ich gestehen, dass ich, wie gesagt, über dieses Bild mir kein Urtheil erlaube.

mälde wurde schon von den Herren Crowe und Cavalcaselle mit richtigem Blicke dem P. Bordone zurückerstattet (II, 487).

Nr. 496. Das Porträt Karl's V. Echt und schön. Die Landschaft darauf, mit bewunderungswürdiger Leichtigkeit hingeworfen, erinnert in den Tönen lebhaft an die Landschaften von Rubens; man besehe sich z. B. auch die Bilder Nr. 279 und 260 dieses letztern in der hiesigen Galerie. Rubens scheint übrigens erst nach seiner Gesandtschaftsreise nach Madrid, wo er Gelegenheit hatte, die vielen vom Cadoriner für Karl V. und Philipp II. gemalten Bilder zu sehen und zu studiren, den Tizian auch in der Landschaft sich zum Muster genommen zu haben. Der Kaiser sieht kränklich und verstimmt aus. Ich glaube, dieses Bildniss muss um einige Monate früher entstanden sein als das wunderbare Reiterporträt Karl's V. im Madrider Museum, meinem Gefühle nach, auch was Auffassung anbelangt, eins der vorzüglichsten Bildnisse der Welt. — Die Aufschrift auf dem Porträt in München ist zwar aufgefrischt aber echt: TITIANUS. F. 1548.

Nr. 1116. Venus, eine Bachantin, ein Satyr, Amor u.s.w. Hart in den Umrissen, die Haare mit zu grosser Aengstlichkeit ausgeführt; ist nicht einmal ein Tizianisches Schulbild, sondern scheint blos Copie zu sein. Der Katalog beharrt jedoch darauf, in diesem Gemälde die Hand Tizian's zu gewahren. Es ist mir auch diesmal leider unmöglich, der Direction beizustimmen.

Nr. 1109 im selben Saal IX. Maria in einer Landschaft sitzend mit dem Jesuskinde, dem kleinen Johannes und dem Donator. Die Herren Crowe und Cavalcaselle nennen dieses Gemälde eins der werthvollsten, vorzüglichsten Werke Tizian's, reich an Farbe, schön in den Charakteren, schön in den Figuren, namentlich der Donator bewundernswürdig, und setzen es zwischen die Jahre 1520 und 1525. Auch ich kann

nicht umhin, hier die saftige, herrliche Tizianische Farbe und das gute Porträt des Donators zu bewundern, finde aber andererseits die Zeichnung und Modellirung in diesem Bilde viel zu schwach für den Meister selbst, den Baumschlag zu kleinlich, das Lamm zu geistlos gemalt. Man wolle doch dieses in der Zeichnung so ärmliche Bildchen dem herrlichen, mit dem Namen des Meisters bezeichneten Madonnenbilde mit den Kaninchen, Nr. 440, in der Louvre-Galerie gegenüberstellen, und ich darf kaum zweifeln, dass dann auch die Direction der hiesigen Galerie mir recht geben wird. Wo ist denn z. B. in diesem Bilde der eine Arm der Madonna geblieben? Selbst das Ohr hat hier nicht jene dem Cadoriner in dieser Epoche so eigenthümliche rundliche Form erhalten, auch ist der Körper des Kindes viel zu mangelhaft modellirt für einen Meister wie Tizian. Meiner Ansicht nach kann dieses Bild blos als eine farbenreiche Schulcopie betrachtet werden. (†)

Nr. 1113. Die heilige Jungfrau in abendlicher Landschaft, bezeichnet: Titianus Fecit (apocryph). Ein durch Restaurationen übel zugerichtetes Gemälde. Meiner Ansicht nach ist es ein vom Meister selbst vollendetes Atelierbild; der landschaftliche Grund scheint mir ganz ihm anzugehören. Aus seiner spätern Zeit.

Nr. 1120. Bildniss eines schwarz gekleideten Mannes, datirt 1523. Will man diesem stark verputzten Gemälde einen Namen geben, so dürfte der des Paris Bordone, welchen die Herren Crowe und Cavalcaselle vorschlagen[1], nicht geradezu der verwerflichste sein, obwol ich diese Bestimmung keineswegs unterschreiben möchte, da ich in diesem Gemälde keine Spur des edeln Trevisaners gewahre, weder in der Form der Hand, noch in der Malweise. Man betrachte doch, wie hart das

[1] Leben Tizian's, II, 431.

Porträt auch in der Zeichnung ist. Vielleicht könnte dies Bild eine alte Copie nach Tizian sein? Sei es nun alte Copie oder Original, so will ich meinerseits verzichten, diesem verdorbenen Bildniss einen bestimmten Künstlernamen zu geben. Wol aber hätte ich einen solchen bereit, und zwar den des Andrea Schiavone, für den kleinen „farbensaftigen Parnass“ (Cabinet XVIII, Nr. 1089), worin man sowol den Einfluss des Parmegianino als den Tizian's wahrnehmen kann. Wahrscheinlich diente das reizende Bildchen zum Schmucke eines Spinetts. (†)

Nr. 1133. Jupiter und Antiope, Bruchstück, gehört sicherlich weder dem Tizian noch dem Giovanni Contarini an, wie die Herren Crowe und Cavalcaselle meinen, und noch viel weniger dem Paolo Veronese, wie der neue Katalog vorschlägt. Dergleichen Bilder sind wie die Findelkinder vaterlos.

Nach der Besichtigung dieser Pseudo-Tizians wird es uns ein wahrer Genuss sein, zwei echte, untrügliche Bildnisse des eminenten Bergamasker Porträtmalers Moroni zu betrachten. Beide Bilder hängen im Saal IX; das eine unter der Nr. 1124, das andere unter der Nr. 1123. Das erstere stellt eine in Pelz gekleidete Frau dar, Nr. 583. Es ist zwar etwas verputzt aber immerhin noch ein gutes Werk des Meisters, zwischen 1560—70 gemalt. (†) Alle dem Moroni eigenthümlichen Züge sind darin deutlich wahrzunehmen, worüber auch die Direction des neuen Katalogs sich mit mir einverstanden erklärt. Das zweite, Nr. 1123, trug ehedem mit Recht den Namen des Bergamasken, wurde jedoch, auf den Vorschlag Mündler's hin, schon vom verstorbenen Dr. Marggraff auf Moretto umgetauft, welcher Bestimmung, zu meiner nicht geringen Verwunderung, selbst die Direction der Münchener Galerie beizupflichten sich bewogen fand. Das Porträt stellt einen Geistlichen dar und gehört, meiner Ansicht nach, zu den vorzüglichern Bildnissen des Berga-

masken. Mit grossem Unrecht haben noch andere moderne Kritiker getrachtet, dieses so charakteristische Moronische Bild dem Moretto zuzuweisen. In einigen Fällen, wenn Moroni etwa Bilder seines Lehrers Moretto copirt, wie z. B. in dem lesenden heiligen Hieronymus der Communal-Galerie von Bergamo, oder in seinem Jugendbilde, das in der Brera-Galerie unter Nr. 252 aufgestellt ist, kann Moroni von solchen, die mit seiner Art und Weise nicht sehr vertraut sind, mit seinem Lehrer verwechselt werden. Form und Ausdruck der Hand z. B. sind jedoch in den nach der Natur gemalten Bildnissen des Moroni immer sehr verschieden von denen bei Moretto. Die Hände des letztern mit den etwas akademisch zugespitzten Fingern haben niemals die Naturwahrheit, welche Moroni, wenn er will, seinen nach dem Leben gezeichneten Händen zu geben weiss. Auch hat die Fleischfarbe bei Moretto zumeist einen hellen Silberton, die des Moroni ist eher erdfarbig und kommt der Realität näher. Auf diesem Bildnisse in München sind gerade die Form und die Färbung der Hand sehr charakteristisch und lassen für einen Kenner nicht den mindesten Zweifel bestehen, dass dieses Porträt dem Moroni und nicht dem Moretto angehöre. Es sei hier noch bemerkt, dass, während bei Porträts unser Bergamaske das Ohr stets in richtiger Grösse darzustellen pflegt, er dagegen dasselbe in den nicht nach dem Leben von ihm gezeichneten Figuren fast immer viel zu klein zu formen im Brauch hat.

Giovanni Battista Moroni ist in Bondo, unweit Albino, einem Flecken der Provinz Bergamo, geboren, und zwar aller Wahrscheinlichkeit nach um 1525; denn seine frühesten Werke haben in den Fleischpartien jenen ziegelröthlichen Ton, den wir öfters in den Werken des Moretto nach 1540 finden. Moroni muss daher ungefähr um jene Zeit ins Atelier des Moretto gekommen sein. Dieser letztere war zwar ein Brescianer von Ge-

burt, seine Vorältern aber, die Bonvicini[1], stammten aus Ardesio, einem Dorfe, das wie Albino im Seriothale liegt, und liessen sich ums Jahr 1438 in Brescia als Kaufleute nieder. Das früheste mit der Jahreszahl bezeichnete Bild von Moroni, das mir bekannt ist, hängt in der Berliner Galerie und ist vom Jahre 1553. Damit soll freilich nicht gesagt sein, dass Moroni nicht schon früher Bilder gemalt habe. Von seinen frühesten Arbeiten kenne ich etliche theils in der Stadt, theils in der Provinz Bergamo. So, um nur ein paar davon hier anzuführen für denjenigen, der diesen Meister genauer zu kennen wünscht, eins in der Pfarrkirche von Gorlago, wol das dem Moretto am nächsten stehende Bild des Moroni[2] (†); ein Christus, Brustbild im Profil, in der Communal-Galerie von Bergamo, und ein Engel im Museo Poldi-Pezzoli zu Mailand.

Kein Porträtmaler hat es je verstanden, die Epidermis des menschlichen Gesichts getreuer und mit grösserer Wahrheit auf die Leinwand festzubannen als Moroni; seine Bildnisse sehen zwar alle mehr oder minder nüchtern aus, müssen aber sammt und sonders jene frappante Aehnlichkeit mit dem Original gehabt haben, die das grosse Publikum entzückt und bei deren An-

---

[1] Ambrogio und Moretto quondam Guglielmino von Ardesio, genannt Bonvicini. (Siehe *Dizionario degli Artisti Bresciani* von Stefano Fenaroli).

[2] An der Wand links von der Thür unter dem Namen des Ceresa; es stellt Christus mit dem Kreuze schwebend in einer Glorie von Engeln dar, unten auf der Erde Johannes der Täufer und ein Heiliger in kriegerischer Rüstung, beide kniend. Die Engel, wie ebenfalls der heilige Krieger, sind dem Moretto entnommen. Die Zeichnung in diesem Jugendbilde des Moroni ist sehr sorgfältig, aber etwas ängstlich. Die Kopfform des Christus erinnert fast mehr noch an Romanino als an Moretto. Wahrscheinlich wurde dieses Gemälde von Moroni noch in Brescia selbst, d. h. im Atelier seines Lehrers, ausgeführt. Auf Leinwand.

blick es ausruft: ja ganz wie er leibt und lebt! Moroni sah eben mit den Augen des grossen Publikums seine Leute an; er war kein Poet im wahren Sinne des Wortes, wol aber ein ausgezeichneter Maler. Hier und da vermag er indessen auch Ausserordentliches zu leisten und durch die Oberfläche in die Seele seiner Leute zu dringen. In solchen Fällen dürfen seine Bildnisse denen Tizian's fast gleichgestellt werden.

Moretto bewährt sich zwar stets als ein höherer Künstler, seine Auffassung und Zeichnung ist immer edler und eleganter als die seines hausbackenen Schülers, allein diese nicht für jedes Auge sichtbaren geistigen Vorzüge, die ihn von Moroni unterscheiden, reichen doch nicht immer aus, die bessern Werke des letztern von den schwächern des erstern zu unterscheiden.

In solchen Fällen kann bei der Bestimmung der Bilder nur die genaue und sichere Kenntniss der Form, sowol der Hand als des Ohres, welche bei beiden Meistern sehr verschieden sind, aus der Verlegenheit helfen.

Moroni hat erst in unserm Jahrhundert jene europäische Berühmtheit erlangt, die er als Porträtmaler verdient. Bei seinen Lebzeiten war er wol in seinem engern Vaterlande, namentlich im Bergamaskischen, hochgefeiert, aber jenseit der Grenzen der venetianischen Republik kaum bekannt. Fast alle seine Werke befanden sich noch zu Anfang unsers Jahrhunderts in Bergamo und Umgegend, und die wenigen Porträts, die in den frühern Jahrhunderten über die Alpen kamen, wurden dem Publikum stets unter dem Namen Tizian's oder irgendeines andern Meisters vorgestellt. So z. B. der sogenannte Anatom A. Vesalius (Saal II, Nr. 24 der Wiener Pinakothek) und das andere männliche Porträt (Nr. 34) daselbst. Beide Bilder gehörten der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm zu Brüssel an und galten dort, das erstere als ein Werk Tizian's, für

das es noch immer gilt, das andere für eine Arbeit des Johann von Calcar. Auch das lebensgrosse Porträt des Cardinals Cristoforo Madruzzi im Hause Salvadori zu Trient[1] scheint mir von der Hand des Moroni und nicht von der Tizian's herzurühren (†), wie die Herren Crowe und Cavalcaselle behaupten und wofür es auch Dr. W. Bode (II, 763) gehalten wissen will.

Zu den vorzüglichsten Bildnissen Moroni's gehören aber drei der Londoner National-Gallery[2], der „Ge-

---

[1] Im Hause Salvadori befinden sich zwei grosse männliche Bildnisse in ganzer Figur, wovon das eine dem Tizian, das andere dem G. B. Moroni zugeschrieben wird. Mir jedoch erschienen beide Bilder Werke dieses letztern zu sein. Der eine von diesen zwei Männern ist ganz schwarz gekleidet, hält in der Rechten ein Paar Handschuhe und hat einen Hund an seiner linken Seite. Das andere Porträt stellt einen Mann in einem braunen Unter- und einem pelzverbrämten Ueberrock dar. Meiner Ansicht nach sind, wie gesagt, beide Bildnisse von der Hand des Bergamasken.

[2] Wie manchmal selbst ein sehr geübtes Auge Porträts des Moroni mit denen des Moretto verwechseln kann, beweist schlagend das Beispiel des verstorbenen O. Mündler, welcher in seinen „Beiträgen zu Jacob Burckhardt's Cicerone", S. 67, die drei lebensgrossen Bildnisse, einst im Hause Fenaroli zu Brescia, seit einigen Jahren in der National-Gallery zu London, alle drei als Arbeiten des Moretto, dem sie eben auch im Hause Fenaroli zugeschrieben waren, citirt. Es war zuerst dem Schreiber dieser Zeilen vergönnt, als er vor mehrern Jahren die Sammlung des Grafen Fenaroli besuchte, in zweien jener berühmten Porträts die Hand und den Geist des Moroni zu erkennen und also den „am Fusse verwundeten Cavalier mit dem schwarzen Baret", sowie die „sitzende Dame im Brokatkleide", dem Moretto zu nehmen und dem Moroni zurückzuerstatten, unter welchem Namen dieselben auch an die National-Gallery vom Kunsthändler Baslini von Mailand verkauft wurden. (†) Das dritte herrliche Porträt aber stellt einen jungen Cavalier mit rothem Baret dar, ist mit dem Jahre 1526 bezeichnet und gehört zu den elegantesten Bildnissen des Moretto. Einige Jahre später dürfte Moretto das andere Porträt, Nr. 299, in derselben National-Gal-

lehrte“ der Uffizien-Galerie, einige der Communal-Sammlung von Bergamo und drei oder vier andere im Privatbesitze daselbst. Der in einem Lehnstuhle sitzende Geistliche in der Louvre-Galerie gehört der allerletzten Wirkungszeit des Moroni an und ist durchaus ungenügend, um den grossen Bildnissmaler aus Bergamo zu vertreten. Seine zahlreichen Kirchenbilder, welche man im Bergamaskischen antrifft[1], sind, was Technik anlangt, alle lobenswerth, in der Auffassung aber meist langweilig und trocken.

Moroni starb im Jahre 1578, während er eben an seinem grossen „Weltgericht“ für die Pfarrkirche von Gorlago, zwei Stunden von Bergamo, arbeitete.

Von seinen Nachahmern sind namentlich folgende hervorzuheben: Giampaolo Lolmo (1595 gestorben); Francesco Zucco; Carlo Ceresa und Giovan Batista Moneta, alle vier Bergamasker. Die Porträts des letztern sind höchst selten.

Fast alle bedeutendern Bildergalerien Deutschlands besitzen ein oder ein paar Porträts von Moroni. Meiner Ansicht nach sind das münchener (Nr. 1123) nebst dem eines Dominicaner Laienbruders in der Städel'schen Sammlung zu Frankfurt die besten darunter.

Handzeichnungen von Moroni sind ungemein selten; mir ist davon eine einzige zu Gesicht gekommen. Dieselbe war aquarellirt und stellte den heiligen Rochus kniend dar. Vor Jahren war sie noch in der Samm-

---

lery gemalt haben. Dasselbe stellt den Grafen Sciarra Martinengo aus Brescia dar. Ich kenne wenige Bildnisse, die so fesseln und einem so viel zu denken geben als dieses ebenso elegante als meisterhaft gemalte Porträt Moretto's.

[1] Ausser in mehrern Kirchen der Stadt Bergamo befinden sich Bilder des Moroni in den Dorfkirchen von la Ranica, von Fiorano, von Desenzano (Madonna della Ripa) im Seriothale, von Cenate, von Fino, von Almenno, von Roncola, von Romano und anderwärts mehr.

lung des Herrn Carlo Prayer zu Mailand, soll jedoch vor kurzer Zeit nach Berlin gekommen sein.

Im Saale IX, unter Nr. 1125, hängt ein merkwürdiges Porträt, welches einen noch jungen Mann mit einer Rose in der Hand darstellt. Es ist Franciscus Turbidus bezeichnet und hat die Jahreszahl 1516.

Francesco Torbido[1], il Moro genannt, wurde gewiss nicht erst 1500 geboren, wie der neue Katalog ebenfalls angibt, vielleicht auch nicht schon 1486, wie der Veronese Dr. Cesare Bernasconi in seinen „*Studj della Scuola pittorica veronese*“ annimmt, sondern höchst wahrscheinlich während des letzten Decenniums des 15. Jahrhunderts; auch ist mir gänzlich unbekannt, woher die Direction dieser Galerie erfahren haben mag, dass Torbido im Jahre 1581 noch unter den Lebenden verweilt habe. Dass Torbido vielleicht einige Zeit auch in der Werkstatt des Giorgione lernte, wie Vasari uns berichtet, ist nicht nur möglich, sondern auch wahrscheinlich; als dessen wahrer Lehrer jedoch muss sein Landsmann Liberale betrachtet werden, wie dies der Aretiner uns ebenfalls versichert. Im Jahre 1545 lebte Torbido noch; sein Todesjahr ist uns jedoch unbekannt.

Vasari, der seine Berichte über die veroneser Maler vom Padre Marco Medici sich verschafft hatte (dessen Urtheile über die Bedeutung der veronesischen Malerschule nach meiner Ansicht einer strengen Revision bedürfen), war auch gegen Torbido nicht ganz gerecht und hat denselben, so wenigstens glaube ich, unterschätzt. Dem Urtheile Vasari's sind auch die neuern

[1] Das Porträt des Torbido mit rother Kreide im Profil gezeichnet, befindet sich in der Sammlung des Christ-Church College in Oxford (Grosvenor-Gallery, Nr. 37). Auf jenem Porträt hat Torbido ein Mohrengesicht, woher auch sein Beiname „il Moro“ kommen mag.

Schriftsteller, *more solito*, blindlings gefolgt und stellen den Moro etwa auf die nämliche Linie mit dem oberflächlichen, flachen Pomponio Amalteo. Damit thun sie aber dem Torbido schreiendes Unrecht. In den Werken aus seiner Frühzeit, wie z. B. dieses Porträt hier eins ist, stellt sich Torbido mir allerdings ebenso sehr als Zögling des Liberale wie als Nachahmer des Giorgione dar. Es ist daher wahrscheinlich, dass er, nach einem kurzen Aufenthalt in der Werkstatt des Giorgione (gestorben 1510), die letzten Jahre seiner Lehrzeit in Gesellschaft Giolfino's und der beiden Carotto in dem Atelier seines alten Landsmanns Liberale durchgemacht habe. In den Werken seiner spätern Zeit, wie z. B. in der Altartafel der Kirche S. Fermo zu Verona, auf welcher er die Madonna mit dem Kinde, von Engeln umgeben, auf Wolken dargestellt hat, unten auf der Erde den Erzengel Rafael mit dem kleinen Tobias, erinnert namentlich die schöne poetisch gedachte Landschaft des Hintergrundes mit den zwei Figürchen lebhaft an seinen andern Landsmann Bonifazio den ältern. Seine spätesten Werke endlich, wie die Frescomalereien im Dome von Verona, beweisen, wie Giulio Romano's schädlicher Einfluss auch diesen sonst so selbständigen Veronesen getroffen hat.

Andere Bilder dieses zu wenig beachteten Künstlers findet man ausser den eben angeführten noch in der städtischen Galerie von Verona: Madonna mit dem Kinde Nr. 49; Erzengel Rafael mit dem Tobias Nr. 49 (†) (daselbst dem Moretto von Brescia zugeschrieben, wahrscheinlich infolge von Verwechselung der ähnlich lautenden Namen); ein anderes Madonnenbild mit Heiligen und dem Donator Nr. 210, sehr grossartig in der Auffassung, aber sehr verdorben; das Wandgemälde „Die Verkündigung“ in S. Maria in Organo. In S. Zeno ist von seiner Hand der erste Altar rechts. Ein anderes unter dem Namen des Moretto gehendes, leider

ganz verdorbenes Altarbild sieht man in der Kirche von Limone am Gardasee. (†) Auch die Augsburger Bildersammlung besitzt ein Werk von ihm an der schon von Vasari citirten (IX, 182) „Verklärung Christi". Dieser Torbido ist, wie gesagt, eine Künstlergestalt, die besser studirt und ins Licht gesetzt zu werden verdiente, eine schöne Aufgabe für einen jungen Kunstbeflissenen, der sich seine Sporen zu verdienen wünscht. Derselbe müsste, meine ich, den ältern Bonifazio mit dem Torbido zusammenstellen. Sie sind beide Landsleute, sind beide von der Giorgionischen Schule beeinflusst worden, Bonifazio von Palma vecchio, Torbido wahrscheinlich aus erster Hand, d. h. durch Giorgione selbst. Torbido blieb dabei aber stets seinem wahren Lehrer Liberale getreu bis zu dessen Tode im Jahre 1536.

Von Porträts des Torbido sind mir ausser diesem münchener nur zwei oder drei andere bekannt, eins in der Communal-Galerie von Padua, Nr. 659, sehr verdorben, allein sehr edel in der Auffassung; ein anderes bezeichnetes im Museum von Neapel, klotzig und unschön. Dagegen erwarb kürzlich die Brera-Galerie ein vorzügliches männliches, mit dem Namen bezeichnetes Porträt von Torbido's Hand. Jenes Bildniss der Galerie der Uffizi zu Florenz (Nr. 571), daselbst für das Porträt des Gattamelata und als Werk des Giorgione ausgegeben, gehört meiner Ansicht nach weder dem Caroto[1], wie Mündler meinte, noch viel weniger dem Torbido an, wie die Herren Crowe und Cavalcaselle behaupten. (Siehe „Hist. of P. in North-Italy", II, 163: „*there is some excuse for substituting Giorgione for Torbido as is done here; that is, for substituting the pupil for the master*" — und Bd. I, 511, nennen sie dieses Porträt „*an unmistakeable work of Torbido.*")

[1] Siehe Burckhardt's Cicerone. 2. von A. von Zahn verbesserte Auflage, 1869.

Nach meinem Dafürhalten hatte Mündler sehr richtig in diesem Bilde die Hand und den Geist eines veroneser Malers erkannt und zwar eines solchen, der mit den Giorgionesken gar nichts zu schaffen hat, weshalb er den Caroto vorschlug. Er kam damit, wie ich glaube, der Wahrheit viel näher als die Herren Crowe und Cavalcaselle. Irre ich nicht sehr, so gehört jenes Bild einem Maler an, der dem Cavazzola in einer gewissen Epoche seiner Wirksamkeit sehr nahe stand und der auch mit ihm zusammen gearbeitet haben muss, wie die Bilder Nr. 298 (die Heiligen Michael und Paulus, dort dem Cavazzola zugemuthet) und Nr. 301 (die Heiligen Petrus und Johannes d. T.) im Städtischen Museum von Verona beweisen. (†) Es ist dies der wenig bekannte Michele da Verona, von dem bezeichnete Fresken in der veroneser Kirche von Santa Chiara zu sehen sind. Auch er kam aus der Schule des Domenico Morone, wie Cavazzola und wie Francesco Morone. In dieser Epoche (1509—14) unterscheidet man die Werke des Cavazzola nur mit Mühe von denen des Michele da Verona. In der Frescolunette über dem Altarbilde des Giolfino (in der Kirche von S. Anastasia links) wird Michele mit Francesco Morone, im Tafelbilde mit dem heiligen Paulus nebst andern Heiligen, in der Sakristei derselben Kirche, wird er dagegen mit Cavazzola verwechselt. (†) In der Städtischen Bildergalerie werden seine Werke einerseits dem Bartolommeo Montagna („Pietà“, Nr. 117, Abtheilung Bernasconi) (†), andererseits dem Falconetto (Nr. 187, 188, 190, 191) zugeschrieben. (†) Auch in den Wandgemälden der berühmten Seitenkapelle der Kirche von S. Nazzaro e Celso in Verona wird unser Michele theils mit Cavazzola, theils mit Francesco Morone verwechselt. (†) Michele ist in seinen Formen (Hände und Falten u. s. w.) stets spitzer als Cavazzola. Dieser letztere ist aber seinem ältern Zeit- und Schulgenossen in

der Auffassung weit überlegen, sowie auch viel eleganter und edler in der Zeichnung. Die Brera-Galerie besitzt ein grosses, allein durch Uebermalung sehr entstelltes Bild (mit dem Namen und der Jahreszahl

MCCCCC	Per me
I	Michae
DIE II	lem
IVNII	Veronensem

1501 bezeichnet[1] und die Sammlung Poldi-Pezzoli ebendaselbst ein stark restaurirtes Tafelbild (Simson und Delila) mit der gefälschten Aufschrift: Victor Carpatius, welche grobe Fälschung selbst das Kennerauge des Herrn Director W. Bode zu täuschen vermochte. (†) Ausserhalb Italiens, mit Ausnahme der National-Gallery in London, besitzt, soviel mir bekannt ist, keine andere öffentliche Sammlung Werke von Michele da Verona. Das Bild in der National-Gallery trägt die Nr. 1214 und stellt die Begegnung des Coriolanus mit Volumnia und Veturia dar.

Im Saal VIII hängt unter Nr. 1085 ein heiliger Nikolaus im Kirchenornate, zwischen den Heiligen Johannes dem Täufer und Philippus. Das Bild ist bezeichnet 1533. F. SEBASTIAN. F. PER AGOSTINO CHIGI. Nun starb aber Agostino Chigi, wenn ich nicht irre, schon 1520. Die ganze Aufschrift ist offenbar apokryph, und das Gemälde deutet auf die Weise des Rocco Marconi hin, eines Schülers des Bordone. Derselben Ansicht sind auch die Herren Crowe und Cavalcaselle, und gewiss alle, die auch nur eine oberflächliche Bekanntschaft mit den venetianischen Meistern haben, werden diesem ihrem Urtheile beistimmen. Auch wurde

[1] In der Kirche des bischöflichen Seminarium in Padua befindet sich eine modificirte Replik dieses Bildes, bezeichnet: DIE XXVIII Martii MCCCCCV opus MICHAELIS VER.

dieses Bild von der Direction als Werk des R. Marconi angenommen; dass man aber in diesem Gemälde ebenso viel ferraresische wie venetianische Eigenschaften wahrnehme, wie es im neuen Katalog heisst, vermag leider mein Auge nicht zu sehen.

Noch wäre hier ein anderer älterer venetianischer Maler zu erwähnen, wenn das Porträt, welches man ihm freilich nur dubitativ zuschreibt, wirklich von ihm herrührte. Ich meine das Bild Nr. 717 im Cabinet VII, das den Kaiser Maximilian I. darstellt. Das Bild wurde inzwischen von der Direction als Werk des Memminger Malers Bernhard Strigel erkannt und unter Nr. 192 ins Cabinet V versetzt.

Und hier möchte ich noch meine Meinung über ein anderes merkwürdiges Porträt venetianischen Ursprungs aussprechen. Das Bild hängt im Saale IX, Nr. 1119. Herr Dr. Marggraff macht mit Recht in seiner Vorrede auf den in Deutschland wenig bekannten Meister desselben aufmerksam. Domenico Caprioli ist ein Trevisaner und hat, seinen Bildern nach zu urtheilen, sich an den Werken sowol des Lotto, als auch des Giorgione herangebildet. Ja, nach den jüngst gemachten Veröffentlichungen des Herrn Banfo („*Spigolature dall' Archivio di Treviso*“) darf Caprioli geradezu als Schüler Lotto's angesehen werden. Im neuen Katalog dieser Pinakothek wird er zwar als Nachahmer des Giovanni Bellini, und, was mir noch unrichtiger scheint, als identisch mit Francesco Mancini bezeichnet. Wer in der Kirche von Lendinara das mit dem Namen bezeichnete Madonnenbild des Mancini[1] mit dem Gemälde des Caprioli in der Städtischen Bildergalerie von Treviso,

[1] Es stellt die thronende Madonna mit dem unbekleideten, aufrecht auf ihren Knien stehenden Jesuskinde vor, am Fusse des Throns ein musicirender Engel, bezeichnet: OPVS DOMINICI MANCINI VENETI. p. 1511.

sowie auch mit dem mit dem Monogramm bezeichneten Bilde der Sammlung Giovanelli in Venedig vergleicht, wird kaum anstehen, in diesem Porträt der Münchener Pinakothek blos eine alte Copie zu erkennen. Das Originalbild befand sich vor Jahren im Besitze des Herrn Cheney in London. Dieses Bild hier ist eine Art Caricatur des Giorgione; es ist sehr übermalt und daher entstellt; es verdiente übrigens doch gereinigt zu werden.

Von Paolo Caliari, Paolo Veronese genannt, weist zwar der Katalog eine Menge Bilder auf; die meisten davon sind aber, wenigstens in meinen Augen, nur Atelierstücke. Zu den echten Bildern dieses Meisters möchte ich nur das Frauenporträt, Nr. 1136, und die heilige Familie, Nr. 1137, rechnen, obwol ich nicht gut dafür stehen will; denn das Frauenporträt scheint mir diesmal doch ein für Paolo nicht hinlänglich durchsichtiges Colorit zu haben, sodass es vielleicht eher sich als die Arbeit des Battista Zelotti[1] herausstellen dürfte; auch die heilige Familie erscheint mir jetzt viel mehr als alte Copie, denn als Originalbild des Paolo. Vielleicht wäre es seitens der Direction ebenfalls vorsichtiger gewesen, wenn sie das Bild mit Jupiter und Antiope (Nr. 1132) einem Nachahmer Tizian's zu-

[1] Battista Zelotti war Alters- und Schulgenosse von Paolo Caliari in der Werkstatt des Giovanni Carotto und soll nach Vasari (XI, 134) eine Zeit lang unter der Leitung Tizian's in Venedig gearbeitet haben. Als intimer Freund seines Landsmanns Paolo Veronese wurde er sein Mitarbeiter an den Wandgemälden in den Landhäusern der Grafen Tiene von Vicenza und der Familie Soranzo bei Castelfranco. Nicht selten werden Bilder des Zelotti dem Paolo Veronese zugeschrieben. Das Colorit des erstern erreicht jedoch niemals den Glanz und die Durchsichtigkeit sowie den feinen Silberton des letztern. (Siehe meine „Kunstkritischen Studien in den Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom", S. 309.)

geschrieben hätte und dafür den geflügelten Amor, Nr. 1134, einem Nachahmer des Paolo. Dass Paolo Caliari auch den Einfluss des Paolo Morando, Cavazzola genannt, erfahren habe, wie im neuen Katalog, vielleicht blos dem Vornamen Paolo zu Liebe, behauptet wird, scheint mir nagelneu; ich muss jedoch die Richtigkeit dieser Anschauung bezweifeln und dies um so mehr, als Paolo Caliari einer ganz andern Kunstrichtung der heimatlichen Schule angehörte als jener, die Cavazzola vertrat. Hätte man statt den Morando den Domenico Riccio (Brusasorzi) genannt, so wäre man, wie ich glaube, der Wahrheit näher gekommen.[1]

Paolo scheint schon 1555 sich in Venedig niedergelassen zu haben, denn in diesem Jahre malte er die Decke der Sakristei der Klosterkirche von S. Sebastiano daselbst. Bald darauf dürfte er an die Ausschmückung der Villa Barbaro in Masér Hand angelegt haben.

Von einem andern etwas spätern Veronesen, nämlich von Bernardino India, einem trefflichen Porträtmaler, glaube ich in München ein gutes Bildniss bemerkt zu haben; doch bürge ich keineswegs für die Richtigkeit dieser Bestimmung. Es hängt im selben Saal IX, Nr. 1146, und stellt eine in einem Lehnstuhle sitzende schwarzgekleidete Frau mit einem Knaben dar. In der Art Tintoretto's, wie der alte Katalog meinte, ist es jedenfalls nicht gemalt. Im neuen Katalog wird dieses gute Porträt blos in die Schule von Verona gestellt, eine Vorsicht, die alles Lob verdient.

Wie wir bei unserer flüchtigen Musterung Gelegen-

[1] Man betrachte im grossen Saal des obern Stockwerks im bischöflichen Palast zu Verona die ganz vorzüglichen Büsten von Heiligen, die Brusasorzi dort al fresco malte; einige darunter sind wirklich des Paolo Veronese würdig. Ueberhaupt ist die Gruppe jener trefflichen Vorläufer Paolo's, wie Antonio Badile, Domenico Brusasorzi, Tullio India (der Porträtmaler), Paolo Farinato, weniger bekannt als sie es zu sein verdient.

heit gehabt uns zu überzeugen, ist die venetianische Malerschule in der Münchener Pinakothek sehr mangelhaft vertreten. Wir fanden weder Werke der Muranesen noch der Bellini, kein Bild des Carpaccio, keins von Antonello da Messina, und ebenso vergebens sahen wir uns um nach Werken von Giorgione, von Sebastiano del Piombo, von Mantegna, von Bartolommeo Montagna. Auch die liebenswürdigen Veroneser sind höchst karg an Zahl, von den Brescianern Foppa, Moretto, Romanino und Savoldo keine Spur. Dagegen sind von den spätern Venetianern einige gute Bilder da, so unter andern zwei ganz hübsche Stücke des Veronesen Rotari Nr. 451 und 468, eine ganz vorzügliche „Ansicht der Stadt München" von Bernardo Bellotto und noch mehrere geringere Atelierbilder von diesem, Cabinet XX, Nr. 1267, 68, 69 und 70, im neuen Katalog richtig dem Bellotto zugeschrieben und nicht dem Antonio Canal, wie im alten Katalog. Noch sei hier beiläufig bemerkt, dass das Porträt des sogenannten Vesalius (Saal XI, Nr. 1127) nicht dem Jacopo Tintoretto, sondern seinem Sohne Domenico Robusti angehört, und dass die „Geisselung Christi" (Cabinet XX, Nr. 1158) dem Palma giovine zuzuschreiben ist. Während nun der neue Katalog uns dieses letztere Bild auch richtig als Werk des jüngern Palma präsentirt, figurirt darin das sogenannte Vesaliusbildniss noch immerfort als von der Hand des Vaters Robusti. Allein schon der landschaftliche Hintergrund hätte die verehrliche Galeriedirection überzeugen sollen, dass dieses Porträt dem Sohne Domenico angehört.

Bevor wir die Rundschau über die Venetianer schliessen, bin ich veranlasst, noch zweier Bilder zu erwähnen, die im neuen Kataloge ebenfalls als Producte venetianischer Kunst angeführt sind; ich meine damit die zwei Stücke, welche im Saal VIII die Nrn. 1020 und 1084 führen. Das eine stellt das Urtheil Salomonis

vor und soll ehedem die gefälschte Aufschrift: IACOBVS. BELLINVS. getragen haben. Die Herren Crowe und Cavalcaselle (I, 116, 1) erklärten es dagegen für ein Werk im „Stil des alternden Cariani aus Bergamo“ oder auch, falls uns dieser letztere Name nicht zusagen sollte, im Stil des Torbido aus Verona.[1] Die Direction dieser Galerie gab den Cariani preis, wahrscheinlich dessen Alters wegen, und hielt sich dafür wenn auch nicht an den Torbido selbst, so doch immer an die Schule von Verona. Nur wollte sie die Entstehung dieses Kunstwerks in die achtziger Jahre des 15. Jahrhunderts zurückversetzt wissen. Die Direction hätte vielleicht klüger gehandelt, wenn sie dieses Stück Malerei ruhig in der stillen Zurückgezogenheit von Schleissheim hätte stehen lassen. Und in der That, soll man es wagen, solchen Bildern einen bestimmten Namen zu geben? Der veroneser Schule scheint es mir jedenfalls nicht anzugehören, sondern eher das Machwerk irgendeines schwachmüthigen Nachahmers des Cima da Conegliano zu sein.

Das andere Bild, welches die Nr. 1084 trägt, ward auf Anrathen der obengenannten Herren Crowe und Cavalcaselle dem Friulaner Sebastiano Florigerio zugesprochen. Ich muss leider auch an der Richtigkeit dieser Taufe zweifeln. Man wolle doch gütigst dieses langweilige Gemälde mit dem grossen, von Geist sprühenden Altarwerk des Florigerio in der Kirche S. Giorgio in Udine vergleichen. Diese musikalische Gesellschaft hier hat mir dagegen ein nicht italienisches Aussehen und, bin ich nicht in einer argen Verblendung, so kommt es mir vor, als ständen wir wieder vor einem sogenannten „*pasticcio*“ von

[1] „*The picture is in the style of the declining years of Cariani of Bergamo or of the Veronese Torbido.*“

der Hand irgendeines in Italien weilenden Niederländers.[1] (†)

Schliesslich erlaube ich mir noch der Galeriedirection die Bemerkung zu machen, dass sie mir unrecht gehabt zu haben scheint, die „thronende Madonna mit dem Jesuskinde zwischen dem Einsiedler Antonius und einem heiligen Bischof“ (Nr. 1151), ein Bild, das im alten Katalog als Werk des Giacomo Bassano verzeichnet war, dem Vater Giacomo zu nehmen, um es dafür dem Sohne Leandro zu geben. Mir wenigstens stellt sich dieses werthvolle Bild als untrügliche Arbeit des Vaters Giacomo da Ponte, Bassano genannt, dar und zwar aus dessen mittlerer Wirkungszeit, als nämlich auch dieser Maler, wie noch gar mancher andere seiner Zeitgenossen, von den Stichen des eleganten Parmeggianino sich beeinflussen liess.[2]

Wenden wir uns nun zu der ferrareser und bologneser Schule.

DIE
FERRARESEN UND BOLOGNESEN.

Die Provinz des Polesine wird nur durch den Po von jener Ferraras getrennt, und noch heutzutage ist auch einem fremden Ohre der venetianische Klang im

[1] Eine Federskizze, die in der Sammlung der Uffizien dem Giorgione zugeschrieben wird, mir jedoch dem Domenico Campagnola anzugehören scheint (Nr. 683), dürfte wahrscheinlich den Stoff zu diesem Bilde geliefert haben, sodass es in dieser Hinsicht allerdings italienischen Ursprungs genannt werden darf. Aehnliche Darstellungen von venetianischen Meistern sind mir mehrere bekannt, so z. B. das Concert von L. Lotto in Hampton Court, jenes von Giacomo Bassano in den Uffizien u. a. m.

[2] Siehe Vasari V. IX, 120.

romagnolischen Dialekte der Ferraresen leicht vernehmbar. Ich habe bereits in meinen „Kunstkritischen Studien in der Galerie Borghese und Doria-Panfili“ flüchtig, wie das mein Brauch ist, aufmerksam gemacht auf das innige Verhältniss zwischen den paduanisch-venetianischen Malerschulen und denen der Romagnolen im allgemeinen und besonders der Ferraresen und dabei wol auch der Namen Cosimo Tura, Francesco del Cossa, Ercole Roberti, Marco Zoppo von Bologna, Lattanzio da Rimini und Niccolò Rondinelli von Ravenna, Dosso Dossi und Scarsellino von Ferrara, schliesslich auch des Antonio Allegri aus Correggio erwähnt. Dieses durch die Natur der Dinge und durch Blutsverwandtschaft bedingte und daher leicht erklärliche Wechselverhältniss zwischen den Romagnolen und den Venetianern wurde im Anfange des 16. Jahrhunderts gestört durch den hellen, blendenden Schein, den die Arbeiten Raffael's und Michelangelo's im Vatican über ganz Italien verbreiteten und der gar viele Romagnolen bewog, sich nach Rom zu wenden. Der erste und grösste unter diesen Romagnolen war der Ferrarese Benvenuto Tisio, Garofolo genannt; ihm folgten später Battista Dossi, Ramenghi von Bagnacavallo, Girolamo Marchesi von Cotignola, Jacopo da Faenza u. a. m. Trotz seines etwa zweijährigen Aufenthalts in Rom (zwischen 1509—11) blieb aber Garofolo doch stets Ferrarese. Von ihm finden wir in der Münchener Galerie einige Bilder, wenn auch keins von besonderer Bedeutung.

Nr. 1081 im Cabinet XVIII, Maria mit dem Kinde auf dem Schose, zur Seite der Erzengel Michael und Johannes der Täufer, ist ein durch Restauration leider sehr entstelltes Jugendwerk des Garofolo; es gehört in jene Reihe von Bildern des Meisters, welche von Dr. W. Bode zuerst dem Ortolano, später aber dem „Meister der Borghesischen Kreuzabnahme“ zugeschrieben

wurde. Der Einfluss des Dosso ist in diesem Gemälde noch sehr sichtbar. Am meisten hat die Madonna mit dem Christkinde durch Uebermalung und Verputzung zu leiden gehabt.[1] Das männliche Bildniss, welches früher unter Nr. 1195 im Cabinet XX als Selbstporträt des Benvenuto da Garofolo aufgestellt war und von mir als vlämische Arbeit bezeichnet wurde, hängt jetzt in der That unter den altniederländischen Schulen im Cabinet II unter Nr. 166, und das ist wieder ein Fortschritt. Ein anderes Werk des Garofolo finden wir noch im Cabinet XVIII unter Nr. 1082, Maria mit dem Jesuskind. Es ist Mittelgut aus den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts. Auch die „Pietà", Nr. 1080 im selben Cabinet, ist nur ein schwaches Werk des Meisters.

Von einem etwas jüngern Landsmanne des Garofolo, dem Lodovico Mazzolini (ist Geschlechts- und nicht Scherzname, wie es im alten Katalog hiess), befindet sich ein echtes aber nicht schönes Bild im Cabinet XVII, Nr. 1024. Dieser Maler zeichnete sich: L. Mazzolinus und ist wol mehr als ein Schüler des Domenico Panetti und auch des Ercole Roberti, als des L. Costa zu betrachten. Das andere Bild, Nr. 1025 im selben Cabinet, scheint mir doch eher eine schwache Copie nach Garofolo als ein Werk des Mazzolini zu sein. Auch wird es im Katalog mit anerkennungswerther Vorsicht blos als „ferraresisches Schulbild" bezeichnet. Von dem edeln Francesco Raibolini, Francia genannt[2],

---

[1] Ich bitte meine jungen Freunde, auch auf diesem Bilde die von mir in meinen „Kunstkritischen Studien in den Galerien Borghese und Doria-Panfili (S. 265) angegebenen charakteristischen Merkmale des Garofolo sich ins Gedächtniss zurückrufen zu wollen.

[2] Francia ist eine Zusammenziehung von Francesco. Auch die Florentiner hatten ihren Francione, ihren Franciabigio (Francesco Bigi).

den ich in seinen Gemälden als von Lorenzo Costa, seinem Ateliercollegen, abhängig betrachte, hängen zwei echte und gute Bilder im Saal VIII. Das eine unter Nr. 1039, allgemein bekannt, stellt die heilige Jungfrau in einem Rosenhage dar, das göttliche Kind verehrend; das andere, unter Nr. 1040, die Madonna, das Christkind haltend, welches auf einem Tische steht, der mit einem goldgewirkten Teppiche bedeckt ist. Es ist dies ein Werk aus der Frühzeit des Meisters, um 1494, d. h. ungefähr aus der Epoche des „heiligen Georg im Kampfe mit dem Drachen" in der Corsini-Galerie in Rom (dort dem Ercole Grandi di Giulio Cesare zugeschrieben), sowie auch des Bildchens mit dem Gekreuzigten" im Arciginnasio zu Bologna. Hand- und Ohrform sind hier sehr charakteristisch für den Meister. Dass F. Francia sich nach Pietro Perugino ausgebildet habe, wie auch der neue Katalog behauptet, beweist kein einziges seiner Werke. Beide Meister gehörten eben derselben Zeit an, dürften aber im übrigen keine andern Beziehungen zueinander gehabt haben. Dass übrigens Francia Schüler des Marco Zoppo gewesen sei, sagen zwar Bücher, nicht aber die Werke des Meisters selbst, weder seine Nielloarbeiten noch viel weniger seine Gemälde, welch letztere, was die Technik betrifft, alle auf Lorenzo Costa hinweisen.[1]

---

[1] Das Atelier des Francia in Bologna bestand aus zwei Stockwerken: im obern wurden Bilder gemalt, und zwar unter der Leitung des Lorenzo Costa, im untern wurden Gold- und Silberarbeiten gefertigt, Münzen geschlagen u. s. w. unter der Leitung des Francia. Die Sage, dass Francia Schüler des Marco Zoppo gewesen, ist höchst wahrscheinlich in Bologna entstanden und zwar erst im 17. Jahrhundert. Man wollte eben dem Bolognesen Francia zum Lehrer auch einen bolognesischen Maler geben. Zu dieser Annahme hat nur der Localpatriotismus geführt. Malvasia ist es, welcher dieselbe (in seiner „*Felsina pittrice*") zum besten gibt. Derselbe Localschriftsteller lässt näm-

Ein sehr gutes Bild von einem Maler, der theils von Francia theils auch vom Florentiner Mariotto Albertinelli herkam, d. h. von Innocenzo da Imola, ist in dem nämlichen Saale VIII, unter Nr. 1060, aufgestellt. Es stellt die heilige Jungfrau in einer Glorie von Engeln und Cherubim dar, auf der Erde die Heiligen Petronius, Clara, Franciscus und Sebastian nebst zwei Donatoren. Lebensgrosse Figuren.

Die Repräsentanten der spätern bolognesischen Schule, der sogenannten Akademiker, oder, wenn man lieber will, der Eklektiker, finden sich fast alle in München vor und zwar meist in stattlichem Gewande; so die Caracci, sowol Annibale als Lodovico, so Albani, Guido, Guercino, Simon da Pesaro, Tiarini, Cavedone und Domenichino. Man kann also in der Münchener Pinakothek

---

lich, um das Maass voll zu machen, den Marco Zoppo von Lippo Dalmasio abstammen, den Francia von Marco Zoppo und lässt den Lorenzo Costa Schüler des Francia sein. Es ist das natürlich nur ein von einem Municipalkoche zubereiteter Brei. Wahrscheinlicher scheint es mir, dass Francia bei irgendeinem Goldschmied in Bologna die Anfangsgründe der Zeichenkunst erlernt und vielleicht später unter der Leitung des schon im Jahre 1470 in Bologna ansässigen Francesco Cossa sich weiter im Zeichnen ausgebildet habe. Seine zwei zwischen 1480—85 gefertigten „*paci*" (Nielloarbeiten), die man in der Pinakothek von Bologna sieht, erinnern nämlich in der Zeichnung und im Faltenwurfe an die Art des Cossa. Der als Künstler unbedeutende Marco Zoppo, Schüler des Squarcione und Nachahmer des Tura verweilte zudem fast sein ganzes Leben hindurch in Venedig. Dem sei aber wie ihm wolle, so viel ist mir gewiss, dass Francia weder von der Kunstrichtung des Perugino, noch von der des jungen Raffael beeinflusst wurde, wie viele Kunstschriftsteller behaupten. Ja, es dürfte im Gegentheil bei tieferer Forschung sich herausstellen, dass eher Raffael mittelbar, d. h. durch seinen Landsmann Timoteo Viti, dem Schüler Francia's, in seinen ersten Jugendarbeiten Einflüsse der Schule Francia-Costa in sich aufgenommen habe, wie ich dies bei einer spätern Gelegenheit zu beweisen versuchen will.

das Wollen und Können jener berühmten Schule hinlänglich kennen lernen. Ich kann aber das Kapitel der bolognesisch-ferraresischen Schule nicht schliessen, ohne von dem Hauptrepräsentanten oder besser gesagt von dem Michelangelo dieser Schule, von Correggio, dem ein halbes Dutzend Bilder der Münchener Sammlung zugeschrieben werden, hier noch zu reden.

Das dem Umfang und auch dem künstlerischen Werthe nach bedeutendste Bild, welches vom Katalog dem Antonio Allegri, freilich blos angeblich, zugedacht wird, hängt im Saale VIII unter der Nr. 1096 und stellt die heilige Jungfrau mit dem Kinde auf Wolken dar; unten die heiligen Jakobus und Hieronymus mit dem Donator. An Girolamo da Carpi ist gewiss nicht zu denken, eher wol an Michelangelo Anselmi. Klüger ist es aber auf jeden Fall, dieses Bild nur allgemein der Schule des Correggio zuzuweisen. So erschien es auch der Galeriedirection. Als ich jedoch das Bild vor kurzem wieder sah, wurde ich in der Ansicht bestärkt, dass es doch das Werk des M. Angelo Anselmi sein müsse.[1] (†)

Ein anderes, im neuen Kataloge ebenfalls in die Schule des Correggio verwiesenes Bild hängt im Cabinet XIX mit der Nr. 1095. Es stellt die unter einem Baume sitzende Madonna mit dem Kinde dar, zur Seite ein Engel und die Heiligen Hieronymus und Ildefonso, Dieses Gemälde, welches dereinst vielleicht dem Rondani, schwerlich dem Correggio, angehört haben dürfte, ist gegenwärtig dermassen übermalt, dass es wahrlich nicht mehr verdient, in einer so bedeutenden Galerie wie die Münchener ist, eine Aufstellung zu finden. — Das dritte, Cabinet XIX, Nr. 1098, ist eine Copie

[1] Auch im Museum von Neapel, glaube ich, wird Anselmi in einem Bilde, „der Schlaf des Christkindes“ benannt (Nr. 6), mit Correggio verwechselt.

nach dem bekannten Bilde „Amor's Erziehung" von Correggio in der National-Gallery zu London, wie dies auch vom neuen Katalog bestätigt wird.

Der junge „Faunkopf", der früher im Cabinet XXIII unter Nr. 1247 zu sehen war, ist nicht mehr sichtbar und wird wahrscheinlich nach Schleissheim, wo er auch hingehört, gewandert sein; der „Ecce homo" (Nr. 1238, Saal X), der früher dem F. Barocci zugetheilt wurde, trägt nun den richtigen Namen des Domenico Feti. Ueber den kleinen liebenswürdigen sogenannten Faun, Cabinet XIX, Nr. 1095, habe ich mich schon ausgesprochen, indem ich den vor einem Decennium begangenen Irrthum eingestand. Schon seit langer Zeit bin ich vollkommen zur Ueberzeugung gekommen, dass dieser kleine Juwel der Jugendzeit Correggio's angehört und nebst dem in den Uffizien dem Tizian zugeschriebenen Madonnenbildchen uns einen Beweis mehr liefert, dass Antonio Allegri an den Werken der Giorgionischen Schule und namentlich an denen des Lorenzo Lotto und des Palma vecchio seine Maltechnik ausgebildet haben muss.

DIE LOMBARDEN.

Von der bolognesischen wenden wir uns nun zu der sogenannten lombardischen Malerschule von Parma, denn als Lombarden pflegen die Kunstschriftsteller die Meister von Modena, Parma und Carpi anzusehen. Die Nachahmer des Correggio, Michelangelo Anselmi und Rondani, habe ich soeben erwähnt. Von Parmegianino[1],

[1] Das hässliche Madonnenbild (Saal VIII, Nr. 1091), das ihm im alten Katalog zugeschrieben war, gehört einem Florentiner aus der Schule des G. Vasari an, der es nun auch im neuen Katalog zugetheilt wird. Es hat mit den Werken des Francesco Mazzoli auch nicht die entfernteste Verwandtschaft.

Bedolo, Pomponio Allegri, Gandini u. a. m. sind keine Werke in dieser Sammlung, wol aber einige von Bartolommeo Schedone, der, obwol in der Schule der Caracci erzogen, sich später den Correggio und auch den Parmeggianino zu Vorbildern nahm. Im Cabinet XX ist eine büssende Magdalene (Nr. 1101) von ihm aufgestellt; ebendaselbst (Nr. 1102) Loth und seine Töchter, während eine „nächtliche Ruhe auf der Flucht nach Aegypten", ein Bild, das ehedem auch dem Schedone zugeschrieben war, von der Direction, auf meinen Vorschlag hin, nun in die Schule Rembrandt's (Cabinet VIII, Nr. 334) versetzt worden ist. Dem Schedone aber gehört wieder das andere Magdalenenbild, Cabinet XIX, Nr. 1103, an.

Im nächsten Cabinet XVIII sehen wir einen „Weltheiland" (Nr. 1029), über den der alte Katalog sich eines weitern ausliess. Das Bild gehört zur Schule des Boccaccio Boccaccino von Cremona und ist vielleicht die Arbeit seines Bruders Bartolommeo Boccaccio oder eines andern Gehülfen. Ausser den Wandgemälden im Dome von Cremona sind alle die andern Fresken des Boccaccio Boccaccino in Rom und anderwärts zu Grunde gegangen. Auch von seinen Tafelbildern ist nur eine sehr geringe Zahl auf uns gekommen. Die Brüder Boccaccino müssen auch in Genua gewirkt haben. (Siehe: Federico Alizeri, „*Notizie dei Professori del disegno in Liguria*".)

Von diesen Pseudolombarden gehen wir über zu der Besichtigung der Werke der eigentlichen lombardischen Malerschulen, d. h. derjenigen, die ihren Sitz zwischen dem Po und der Adda hatten, in den Städten Lodi, Pavia, Vercelli, und deren geistiger Brennpunkt Mailand war.

Die Schule von Lodi, deren Hauptvertreter Albertino und Martino Piazza und dann des letztern Söhne Calisto und Scipione waren, ist wenig bekannt, selbst in Italien, ja in der Lombardei. So findet sich auch

kein einziges Werk dieser Schule weder in deutschen noch in russischen Sammlungen. Die einzige National-Gallery in London macht eine Ausnahme; sie besitzt nämlich ein mit dem Monogramm bezeichnetes Tafelbild des Martino Piazza, den Täufer an einer Quelle darstellend (Nr. 1152). Wenn in München Werke der Vercellesen wie die Oldoni, Gaudenzio Ferrari, die Giovenoni, Defendente Ferrari, Grammorséo, Lanini u. a. fehlen, so besitzt diese Sammlung dafür ein echtes und feines Bildchen aus der Frühzeit des Giovanantonio Bazzi, il Sodoma genannt. Es hängt im Saal VIII und stellt die heilige Familie dar (Nr. 1073). Der Name „de' Tizzoni", einer altadeligen Familie von Vercelli, wurde zuweilen aus Eitelkeit auch auf Bazzi übertragen, obwol Giovanantonio in keinem Verwandtschaftsverhältnisse zu jener Familie stand. Vielleicht hat die Familie Tizzoni den Bazzi in seiner Jugend protegirt; denn der Vater des Sodoma war ein armer Mann, seines Handwerks Schuster; nach vollendeter Lehrzeit beim Glasmaler Spanzotti in Vercelli scheint Sodoma, etwa im Jahre 1497, nach Mailand übergesiedelt zu sein, woselbst er sich unter dem Einflusse von Leonardo da Vinci weiter ausbildete. Im Jahre 1501 finden wir ihn schon in Siena niedergelassen, in welcher Stadt er mit den Jahren eine Schule stiftete und wo er an den dortigen Malern Beccafumi, Riccio und Baldassare Peruzzi Nachahmer fand. Ein diesem sehr ähnliches Bildchen von Sodoma besitzt die Turiner Pinakothek. Die Galeriedirection möchte überdies, zwar nur dubitativ, dem Bazzi noch das Fragment mit dem Kopfe des heiligen Michael (Cabinet XIX, Nr. 1074) zusprechen. Ich befürchte jedoch, dass Kenner der Malweise des Sodoma in diesem Urtheil ihr schwerlich beistimmen dürften. Mir scheint dieses Bruchstück eines Bildes der bologneser Schule des Lorenzo Costa anzugehören und eher an Ercole Grandi di G. C. als an Bazzi zu erinnern. Ueber

dergleichen Fragmente ist es jedoch gerathener, gar kein Urtheil abzugeben, bieten sie doch zu wenige Anhaltspunkte zur Feststellung einer Namensbezeichnung. Sodoma war noch bis vor etwa einem halben Jahrhundert so wenig bekannt ausserhalb Siena, dass die meisten Kunstgelehrten, welche die italienische Kunstgeschichte nur aus Büchern kennen, jedesmal von Entsetzen befallen wurden, wenn man ihnen diesen Meister anpreisen wollte. Auch finden sich Werke des Sodoma weder im Museum von Madrid noch im Louvre vor, weder in der Dresdener Galerie noch in der des Belvedere zu Wien. Selbst die National-Gallery in London besitzt erst seit kurzer Zeit in einem kleinen Bilde (Nr. 1144) ein Werk dieses geistvollen Meisters. Dagegen begegnen wir ihm in mancher englischen Privatsammlung, wie z. B. in der des Lord Elcho, des Herrn Holford, des Herrn Mond, in der von Sir Francis Cook in Richmond und anderwärts noch. Es ist dies ein fernerer Beweis, dass die Engländer auch in der Anschauung der Kunstwerke ihre Unabhängigkeit von den Bewohnern des Continents zu wahren wussten.

Die Lebensbeschreibung des Sodoma im Werke des Vasari ist auch in psychologischer Hinsicht nicht ohne Interesse. Der Aretiner beginnt dieselbe sichtlich mit vorgefasster, sehr ungünstiger Meinung über den nicht toscanischen Meister, der ja seinen guten Freund Beccafumi (Mecherino) in Schatten stellte und überdies sich nicht verführen liess, auch sein Schifflein in das Fahrwasser des vergötterten Michelangelo zu lenken. Auch mochte Vasari entrüstet sein über den Schimpf, den der Lombarde, allerdings auf die muthwilligste Weise, den Florentinern zugefügt hatte, indem er beim Wettrennen in Florenz seinem Pferde, das den Preis davontrug, den Namen Sodoma anhing, damit derselbe, wie es Sitte war, von den Gassenbuben in alle Winde

hinausgeschrien würde.[1] Der Biograph fängt also die Lebensbeschreibung des Bazzi mit sichtlichem Unmuth an; er wirft dem Lombarden eine „viehische" (bestiale) Lebensart vor, sagt, dass er blos um den Lohn und nicht für den Ruhm arbeite, nennt ihn einen verwerflichen Gesellen, einen Narren u. s. f. Im Verlauf der Biographie, wo Vasari angehalten ist, von diesem oder jenem Werke des Sodoma zu sprechen, wird er plötzlich, theils von seinem Gefühle der Billigkeit theils auch von seinem feinen Kunstsinn, zu einer bessern Würdigung des genialen Künstlers geführt, und da hören wir ihn denn in voller Bewunderung hier einen Kopf des Meisters „wunderbar schön" (*meravigliosa*) nennen, dort die „Anmuth und die wunderbare Göttlichkeit" (*la grazia e la meravigliosa divinità*) im Ausdrucke eines von Sodoma gemalten Christus anstaunen. Kein Mensch, sagt er ferner, verstand so schöne Frauenköpfe zu malen als er. Dann bemerkt er, dass ein Werk des Bazzi für das schönste von ganz Siena gehalten wird, und fügt sogleich hinzu: *ed io credo che sia la più bella che si possa trovare* (und ich halte dafür, dass es das schönste Gemälde sei, das es nur geben kann). Mit einem Worte, Vasari musste wider seinen Willen der grossen Kunst des ihm verhassten Lombarden die gebührende Anerkennung zollen. Gleich im Anfange der Lebensbeschreibung erzählt er uns (XI, 142), dass Sodoma in den ersten Jahren seines Aufenthalts in Siena viele Bildnisse gemalt habe, und doch war Bazzi bisher als Porträtmaler fast gänzlich unbekannt; auch werden die wenigen Bildnisse, die ich als von seiner Hand erkannt zu haben glaube, weit berühmtern Künstlern zugetheilt. So besitzt die Albertina in Wien zwei Kohlezeichnungen von Sodoma: die eine ist ein dorngekrönter Christuskopf (Braun 90) und wird dort dem Leonardo

[1] Siehe Vasari XI, 149.

FRAUENPORTRÄT VON SODOMA,
IN DER SAMMLUNG DES STÄDEL'SCHEN INSTITUTS IN FRANKFURT A. M.

[Nach einer Photographie von A. Braun & Comp. in Dornach.] S. 109.

da Vinci zugemuthet; die andere ist ein männliches Porträt und wird Raffael zugetheilt. Eine andere herrliche Zeichnung mit schwarzer Kohle, das Porträt eines jungen Mannes in Vorderansicht mit schwarzer Mütze auf dem Kopfe, im Britischen Museum (Braun 94), wird dort ebenfalls der Hand des „göttlichen" Raffael zugeschrieben und zudem als das Bildniss des Timoteo Viti dem Publikum vorgestellt.

Diese letztern beiden Taufen scheinen alt zu sein; sie wurden wahrscheinlich, nebst vielen andern ganz willkürlichen, der Zeichnung gegeben, als das Blatt noch in der Sammlung Antaldi in Urbino sich befand.

Von den eben angeführten nach dem Leben gezeichneten Porträts des Sodoma erscheint mir aber jenes einer jungen Dame in der Sammlung des Städel'schen Instituts zu Frankfurt als das weitaus vorzüglichste, und unser Meister muss sichtlich einen grossen Gefallen an dem liebreichen, so freudig in die Welt hineinschauenden Gesicht der jungen vornehmen Frau gehabt haben, als er es malte; denn ich kenne kein anderes Werk des Sodoma, das mit solcher Liebe und Sorgfalt ausgeführt ist wie jenes Porträt in Frankfurt. Dasselbe wird dort zwar nicht Raffael Sanzio, so doch einem andern hochberühmten Porträtmaler, nämlich dem Sebastiano del Piombo zugeschrieben und gehört gewiss zu den Perlen jener interessanten Bildersammlung. Da nun Herr Director W. Bode auch gegen diese meine Bestimmung öffentlich auftrat und jenes weibliche Porträt seinerseits nicht einmal einem italienischen Maler lassen, sondern es dem Holländer Jan Scorel, also demselben Maler, der das weibliche Porträt im Anfang des Braccio II in der Galerie Doria-Panfili anfertigte, geben will[1], so bin ich es sowol mir

[1] Siehe „Repertorium für Kunstwissenschaft", XII, 1. Heft, S. 72. In diesem guten, lebensvollen, weiblichen Porträt, Nr. 80

wie auch meinen jüngern Freunden schuldig, jenes herrliche Frauenporträt in Frankfurt näher zu beschreiben, d. h. zu analysiren, in der Hoffnung, wenn nicht alle, so doch vielleicht einige der feinfühligern unter meinen Lesern für meine Ansicht zu gewinnen und so dem verkannten lombardischen Meister sein kostbarstes Eigenthum wieder zurückzuerstatten.

Zu diesem Zwecke ersuche ich nun vor allem diejenigen meiner Freunde, die das Gemälde selbst nicht gesehen haben, sich die treffliche Photographie davon zu verschaffen, die Braun unter dem Namen des Sebastiano del Piombo und der Nr. 42 veröffentlicht hat.[1] In meinen „Kunstkritischen Studien in den Galerien Borghese und Doria-Panfili“ setzte ich Seite 197 folgende für den Sodoma charakteristische, jedem Auge sichtbare Merkmale fest:

Handform bei Sodoma.

1) Die Hand mit ihren zugespitzten Fingern, deren Wurzeln mit Grübchen angedeutet sind.

Man vergleiche nun die Hand der Dame auf dem frankfurter Porträt mit den Händen des jungen Königs, rechts auf des Sodoma schönem Bilde „Die Anbetung der Könige“ in der Kirche von S. Agostino in Siena;

---

in der Doria-Galerie (dort dem Holbein zugeschrieben), finden wir eine ganz andere Maltechnik, eine durchaus verschiedene Form der Hand, eine viel rohere Modellirung von Mund und Auge; kurz eine Künstlerindividualität, die der des Sodoma ganz fremdartig entgegentritt.

[1] Um das Porträt interessanter zu machen, wird im Katalog die dargestellte Dame dem Publikum als aus dem Hause der Medici präsentirt. Nein, es ist eine Seneserin; schon die für die sienesische Goldschmiedekunst charakteristische Form ihres Ohrgehänges lässt uns in ihr eine Edeldame aus Siena vermuthen.

mit der Hand der Eva auf dem Wandgemälde „Christus in der Vorhölle“ (Stadtgalerie von Siena)[1]; mit der Hand der Madonna auf den zwei Madonnenbildern in den Sammlungen Ginoulhiac und Morelli in Mailand.

2) Das Auge ist mandelförmig. Diese Augenform trifft man auf allen Bildern des Sodoma an: auf dem Madonnenbilde mit dem heiligen Leonardus im Palazzo pubblico zu Siena; auf dem Bilde mit der Anbetung der Könige in S. Agostino in Siena; auf den Wandgemälden in der Farnesina in Rom und in S. Domenico in Siena; auf den Zeichnungen in den Uffizien: loorbeerbekränzter Kopf eines jungen Mannes (Rahmen 166, Nr. 566) und Madonna und Kind, welches eine Katze in den Armen hält (Rahmen 105, Nr. 421, unter dem Namen des Lionardo da Vinci, Braun 448); in der Studie zum Kopfe einer Leda, Federzeichnung in Windsor (Grosvenor-Gallery, 50); im sogenannten Madonnone in Vaprio. Auf allen diesen Bildern des Sodoma begegnen wir demselben mandelförmigen Auge wie auf dem frankfurter Porträt.

3) Seine Landschaft stellt zumeist eine weite, von Gewässern durchzogene Ebene mit niedern Baumgruppen vor, welche an der einen Seite durch einen Hügel mit reichbethürmten Ortschaften, römischen Tempeln, Bogen und Ruinen eingerahmt ist. Solche Landschaften finden wir, wie auf diesem Frauenporträt, so auch auf dem Madonnenbilde mit dem heiligen Leonardus im Palazzo pubblico zu Siena; auf den Wandgemälden in der Farnesina und in S. Domenico in Siena; auf dem Bilde mit der „Anbetung der Könige“ in S. Agostino zu Siena; auf dem Bilde mit dem „heiligen Sebastianus“ in den Uffizien und anderwärts mehr.

---

[1] Die hier von mir angeführten Bilder Sodoma's zu Siena wurden alle von Lombardi in Siena photographirt.

Ausser den eben angegebenen für Sodoma charakteristischen äussern Merkmalen sei mir gestattet, hier einige andere noch zum Ueberflusse anzuführen; *quod abundat non viciat.*

4) Die Ohrform bei Sodoma stellt sich folgendermassen dar: d. h. gerade so, wie dieselbe uns auch auf dem Frauenporträt in Frankfurt entgegentritt. Man vergleiche sie mit der Ohrform beim heiligen Leonardus auf dem Madonnenbilde im Palazzo pubblico in Siena, beim heiligen Joseph auf dem Bilde in S. Agostino ebendaselbst, bei dem uns den Rücken kehrenden Hellebardier auf dem Bilde „die Kreuzabnahme" in der städtischen Sammlung von Siena; ferner beim Begleiter Alexander's des Grossen auf dem Wandgemälde in der Farnesina. Bei den Kindern in den Bildern des Sodoma hat dagegen das Ohr stets eine runde Form.

Ohrform bei Sodoma.

5) Dem Sodoma eigenthümlich ist auch, das Haar der Frauen an den Schläfen sehr oft wellenförmig kräuselnd darzustellen, wie wir es auch auf dem Bildniss in Frankfurt sehen; ebenso auf dem Lucreziabilde im Kestner'schen Museum; am Kopfe der Roxane in der Farnesina; auf dem Madonnenbilde bei Herrn Ginoulhiac in Mailand; auf der Federzeichnung zum Ledakopf (Grosvenor-Gallery, 50); auf dem „Madonnone" in Vaprio; auf den Federzeichnungen in Chatsworth (Braun 51, unter dem Namen des Lionardo) und in den Uffizien (Nr. 421), ebenfalls unter dem Namen des Lionardo (Braun 448).

Selbst die scharfen Längsfalten am Kleide der jungen Dame im frankfurter Bilde entsprechen den Längsfalten auf den Bildern des Sodoma. Man betrachte in dieser Beziehung z. B. die Längsfalten auf den Kleidern

aller jener wunderbar schönen Frauen in den Wandgemälden der Farnesina.

Mir stände zur Aufrechthaltung meiner Attribution noch manch anderes Argument zu Gebote, ich befürchte jedoch schon mit den soeben angeführten die Geduld meiner freundlichen Leser über das Maass in Anspruch genommen zu haben. Da es jedoch für mich Herzenssache war, die Ehre auch dieses genialen und so sehr verkannten und verleumdeten lombardischen Meisters womöglich zu retten und ihn wieder in seine Rechte einzusetzen, so wolle man mir auch diese Digression gütigst vergeben. Wie Herr Director W. Bode vor diesem Bilde an einen Holländer aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts denken konnte, ist mir ein Räthsel. Wo fände denn der berliner Kunstgelehrte — ganz abgesehen von den durch und durch italienischen, von den niederländischen so verschiedenen Formen sowol des Körpers als auch der Landschaft — wo fände er in einem nordischen Bilde aus jener Zeit diese Freiheit und Breite der Pinselführung, diesen genialen Schwung der Linien, diese frische Anmuth der Auffassung und Darstellung, wie sie leuchtend aus diesem herrlichen Bilde uns vor die Augen treten! Dass dieses Porträt nicht von der Hand des Sebastiano del Piombo sein kann, beweisen vor allem der nicht venetianische Farbenauftrag und die von denen bei Fra Sebastiano verschiedenen Formen sowol der Hand und des Ohres, als auch des landschaftlichen Grundes.

Der alte Katalog führte dann einige Werke aus der Schule des Lionardo da Vinci an. Eins derselben, die heilige Cäcilie darstellend, scheint jetzt nach Schleissheim in die Verbannung verwiesen zu sein, denn ich finde es nicht mehr in diesen Räumen. Ich erklärte es vor zehn Jahren für eine schwache Copie eines Flamländers nach dem Raffael'schen Porträt der Giovanna d'Aragona im Louvre — ähnlich

jenem andern vlämischen Bilde in der Galerie Doria-Panfili in Rom.[1] Es scheint also, dass dieses mal die Galeriedirection vollkommen meine Meinung theilte. — Ein anderes Bild, das ehedem ebenfalls unter dem Namen des grossen Florentiners ging, hängt jetzt im Cabinet XVIII unter der Nr. 1041 und wird blos als Copie oder Nachahmung nach Lionardo angeführt. Ein drittes Lionardo'sches Madonnenbild endlich wurde desgleichen ins Cabinet VIII, Nr. 1042, versetzt und im Katalog als Arbeit eines Flamänders, etwa des Orley, bezeichnet. Warum gerade von Orley? Dürfte es nicht ebenso gut die Arbeit eines Crispin van der Broeck oder irgendeines andern Malers aus der Schule von Antwerpen sein? Es ist keine geringe Genugthuung für mich, mehrere dieser vielen niederländischen Nachahmungen italienischer Meister nun auch in München, wenigstens zum Theil, als solche anerkannt zu sehen. Armer, unglücklicher Lionardo, wie wurdest du und wirst du noch immerfort allenthalben verkannt!

In St.-Petersburg wenigstens schreibt man ihm Bilder von Cesare da Sesto und Bernardino dei Conti zu, also von Künstlern, die unmittelbar oder mittelbar seiner Schule angehörten und die überdies Italiener waren; in Augsburg aber und in Berlin stellt man dem Publikum noch immer als Werke Lionardo's und aus seiner Schule kümmerliche Productionen vlämischer Nachahmer vor. Jeder Kunstfreund muss gegen solche Profanationen grosser Namen mit aller Energie protestiren. Es gereicht mir daher zur hohen Freude, der Galeriedirection im Namen aller Verehrer des grossen Florentiners den besten Dank auszusprechen, das eine der drei Pseudo-Lionardos (die heilige Cäcilie) aus der

[1] Siehe meine „Kunstkritischen Studien in den Galerien Borghese und Doria-Panfili", S. 408.

BILD DES GIAMPIETRINO, IN DER SAMMLUNG DER GRAFEN BORROMEO IN MAILAND.

[Nach der Originalphotographie von Marcozzi in Mailand.] S. 115.

Galerie verbannt, die andern zwei Bilder aber, auf meinen Vorschlag hin, der vlämischen Schule zugewiesen zu haben.

Von Bernardo Luini, aus dem Flecken Luino oder Lovino am Lago maggiore stammend, Schüler des Ambrogio da Fossano, Borgognone genannt, und in einer gewissen Epoche Nachahmer Lionardo's, besitzt diese Galerie, wenn wir dem Kataloge trauen sollen, erstens ein echtes, zweitens ein verdächtiges Bild, und drittens eine Copie nach ihm.

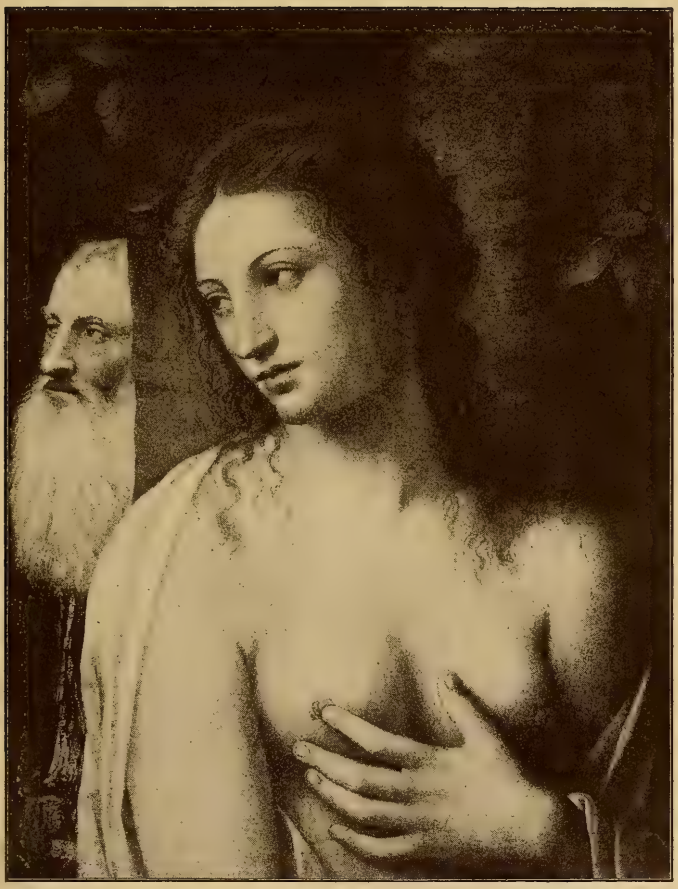
Das angeblich echte Bild hängt im Saale VIII, Nr. 1047, und stellt die göttliche Mutter dar, welche dem auf ihrem Schose sitzenden Jesuskinde, das einen Stieglitz in der Hand hält, die Brust reicht; Hintergrund Landschaft. Dieser Luini ist nichts anderes, die Direction erlaube mir es hier zu wiederholen, als eine kümmerliche und dazu noch übermalte Copie nach einem Bilde des Giampietrino, welches die Galerie Borghese in Rom besitzt. Giampietrino oder auch Gianpedrino, und nicht Giovanni Pedrini, wie es im Kataloge heisst, war nicht blos Nachahmer, sondern Schüler Lionardo's, wovon jeder Sachkundige sich überzeugen dürfte, der die echten Gemälde und Zeichnungen des Meisters näher betrachten will. Giampietrino zeichnet sich unter allen Schülern des Lionardo, mit Ausnahme des Sodoma, durch den sanft lächelnden Zug aus, den er seinen weiblichen Köpfen zu verleihen weiss: ein Zug, den er seinem Lehrer Lionardo abgesehen hatte. Er malte meist nur Halbfigurenbilder, und darunter trugen einige den Namen des Lionardo.[1] Oefter wird er mit Sodoma verwechselt; manchmal selbst mit B. Luini oder auch mit Marco d'Oggionno, wie

[1] Eine grosse Anzahl solcher Halbfigurenbilder von der Hand des Giampietrino sind unter berühmtern Namen ins Ausland gewandert.

z. B. in der Pinakothek von Turin, woselbst der „kreuztragende Christus“ (Nr. 107) des Giampietrino dem Marco d'Oggionno zugeschrieben wird. Er ist jedoch an dem kalten Incarnat, an der Form der Hand und des Ohres, sowie auch an der goldigrothen Farbe der Kleider leicht erkennbar. Nach dem Leben gemalte Porträts von seiner Hand sind höchst selten. Marquis E. Visconti-Venosta in Mailand besitzt das feine Bildniss des Cardinals Ascanio Sforza, Bruders des Moro, von der Hand Giampietrino's. In den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts dürfte die Werkstätte des Giampietrino die bekannteste und auch thätigste in Mailand gewesen sein.[1] Die von Herrn Dr. Marggraff zugestandene Copie nach Luini ist im Cabinet XIX, Nr. 1046, aufgestellt; im neuen Katalog wird das kümmerliche Machwerk wiederum als Originalbild des Bernardino Luini dem Publikum vorgestellt. Es thut mir leid, die verehrliche Galeriedirection auf diesen Rückschritt aufmerksam machen zu müssen.

Das dritte Bild endlich, welches der Katalog dem Bernardino Luini beilegt, jedoch dubitativ, hängt im Saale VIII und trägt die Nummer 1045. Es stellt die heilige Katharina dar, mit einem Palmzweige in der Hand; das Rad liegt neben ihr am Boden; Landschaft als Hintergrund. Dieses Gemälde hat durch Restaurationen aller Art grossen Schaden erlitten, in dem Grade, dass man den wahren Autor kaum noch darin wahrzunehmen im Stande ist. Die rechte Hand z. B. ist ganz neu gemalt: ich erkenne darin die Mache des verstorbenen mailändischen Bilderrestaurators Molteni. Die Herren Crowe und Cavalcaselle (II, 60 und 61) schreiben dieses Bild, wie mir scheint mit grösserer Sachkenntniss, dem Andrea Solario zu. Auch ich glaube,

[1] Siehe meine „Kunstkritischen Studien in den Galerien Borghese und Doria-Panfili“, S. 202.



DIE KEUSCHE SUSANNA, VON BERNARDINO LUINI,
IN DER SAMMLUNG DER GRAFEN BORROMEO ZU MAILAND. S. 117.

[Nach der Originalphotographie von Marcozzi in Mailand.]

dass diese heilige Katharina ursprünglich von Andreas Solario gemalt worden sei. Der verstorbene Dr. Marggraff hatte klugerweise sich begnügt, in seinem Katalog blos dubitativ dieses Bild dem Luini zuzutheilen. Meiner Meinung nach thut also die hiesige Galeriedirection abermals einen Schritt rückwärts, indem sie es ohne weiteres als Werk des berühmten mailänder Malers in ihrem Katalog verzeichnet.

Jeder mit diesem liebenswürdigen und in seinen Typen und Formen so charakteristischen lombardischen Meister auch nur oberflächlich vertraute Kunstfreund dürfte den von der Galeriedirection hier begangenen Irrthum einsehen. Ich bin, wie gesagt, vollkommen überzeugt, dass in diesem Falle die Herren Crowe und Cavalcaselle vollkommen recht haben, in dieser heiligen Katharina unter der Malerei des Restaurators noch die Spuren der Art und Weise des Andrea Solario wahrzunehmen. Auch sind sowol das Roth des Mantels als auch die violette Farbe des Kleides charakteristische Farben für den Solario und sehr verschieden von der Farbenscala des B. Luini; überdies ist auch die Form der linken originalen Hand durchaus unluinisch. Selbst die Landschaft ist wol den landschaftlichen Gründen auf den Bildern des Solario ähnlich, hat aber mit den Landschaften des Luini gar nichts zu schaffen.

Da in deutschen Sammlungen, soviel ich weiss, keine Originalbilder des Andrea Solario sich vorfinden[1], so ist es auch verzeihlich, wenn der Meister von der Mehrzahl der deutschen Kunstgelehrten nicht gekannt ist. Wer den Solario studiren und geniessen will, muss sich nach Mailand oder nach Paris begeben, an welchen Orten die meisten Werke dieses feinen, höchst gewissen-

[1] Der „Kreuztragende Christus" in Lützschena sowol, als die „Herodias" in Oldenburg erschienen mir beide als vlämische Nachbildungen des Solario. (†)

haften Malers sich vorfinden. Ausser dem Louvre besitzt unter den ausländischen Sammlungen die National-Gallery in London einige vorzügliche Bildnisse des Andrea Solario. Eine grössere Verbreitung im Ausland als die Werke des Solario erfuhren dagegen die des Bernardino Luini. Derselbe ist in der Louvre-Galerie vortrefflich vertreten durch drei gute Wandgemälde und durch ebenso viele Staffeleibilder; unter diesen letztern sind namentlich die Madonna mit dem schlafenden Christuskinde auf dem Arm (Nr. 231) und die „Herodias“ (Nr. 232) hervorzuheben. Auch das Museo del Prado in Madrid besitzt von B. Luini in einer heiligen Familie (Nr. 290) ein gutes Werk, während das andere Bild mit der „Herodias“ (Nr. 291) zwar echt, allein sehr übermalt ist.

In der Belvedere-Galerie in Wien befinden sich ebenfalls zwei Werke dieses liebreichen lombardischen Meisters; das eine derselben stellt wieder die „Herodias“ dar (Nr. 12, Saal IV), das andere (Nr. 22 im selben Saal) einen büssenden heiligen Hieronymus. Im nämlichen Saal unter Nr. 10 ist ein „kreuztragender Christus“ aufgestellt, ein Bild, das beim ersten Blick an Luini erinnert, im Katalog jedoch als aus der Schule des Lionardo da Vinci bezeichnet wird. Und in der That, trüge ich mich nicht, erweist sich auch dieser Lionardoschüler wieder als ein vlämischer Nachtreter, der jedoch diesmal weder den Verrocchio noch den Lionardo, sondern den Luini sich zum Muster nahm. (†)

Die an seltenen italienischen Bildern reiche Esterhazy-Galerie zu Pest enthält desgleichen zwei ganz vorzügliche Madonnenbilder des B. Luini, ebenso wie ein hervorragendes Madonnenbild des Boltraffio[1] (†),

[1] Herr Director W. Bode will dieses für Boltraffio so charakteristische Werk (erinnert es doch lebhaft an das Madonnenbild desselben Meisters in der National-Gallery) nicht gelten lassen,

KINDERSTUDIEN, TUSCHZEICHNUNG VON B. LUINI, IN DER AMBROSIANA ZU MAILAND. S. 118.

eins von Cesare da Sesto, ein Werk des Giampietrino und eins von Ambrogio Borgognone; also eine ganze mailänder Colonie. In der englischen National-Gallery befinden sich ausser dem bekannten Bilde „Christus unter den Schriftgelehrten“ (welches ehedem auf Lionardo da Vinci getauft war), soviel ich weiss, keine andern Werke des Luini. Dafür begegnen wir solchen in mehrern Privatsammlungen in London, einem Madonnenbilde bei Sir Richard Wallace; einem Bilde mit dem Christuskinde, das den kleinen Johannes umarmt (unter dem Namen des Lionardo) in der Sammlung Ashburton; einer stark übermalten „liegenden Venus“ bei Lord Dudley; einem ebenfalls durch Restauration hart beschädigten Madonnenbilde in der Sammlung von Sir Francis Cook. Desgleichen durch Restauration verdorben ist das Bild bei Lord Wollesley: „Der keusche Joseph mit dem Weibe Potiphar's“. Doch genug für diesmal über diesen lombardischen Meister, welcher auch in München weniger gekannt ist als er es zu sein verdiente.

Im Saal VIII, Nr. 1044, hängt ein Madonnenbild, welches von der Galeriedirection würdig befunden wurde, aus Schleissheim in die Säle der Pinakothek versetzt zu werden. Der neue Katalog schreibt diese schwache Copie, sich dabei auf die Herren Crowe und Cavalcaselle verlassend, dem lombardischen Maler Bernardino de' Conti zu. Meiner Meinung nach wäre es klüger von der Direction gewesen, auch dieses Stück in der Verbannung verbleiben zu lassen.

Ein anderes sogenanntes Werk der Mailänder Schule, für das die Landluft Schleissheims, wo es früher war, zuträglicher gewesen wäre, als die aristokratische Atmo-

---

sondern schreibt es dem Bernardino de' Conti zu. Wie doch diese mailänder Schule selbst von den Kunstnotabilitäten Deutschlands so wenig gekannt ist!

sphäre der Pinakothek, wurde in diesem nämlichen Saal VIII unter Nr. 1048 zur Schau gestellt; allerdings hoch über der Thüre und somit soviel wie nur möglich dem Scharfblicke der Kunstfreunde entrückt. Im Katalog führt es den verführerischen Namen des Cesare da Sesto; hätte man Cesare da Sezzo gesagt, so würde man, glaube ich, den Urheber dieses Machwerks richtiger bezeichnet haben. Täusche ich mich nicht, so ist dieser Cesare wieder einer jener herumziehenden Flamänder, die einige Zeit in Mailand sich aufhielten. Alles in diesem Bilde ist leblos und plump. (†) Man betrachte überdies noch die ganz nordischen Falten am rothen Oberärmel der Maria. Umsonst trachtet die Gute durch ein gezwungenes Lächeln ihre Langeweile zu verbergen; es zieht sie unwiderstehlich in die stille Einsamkeit von Schleissheim zurück, und die Direction würde, nach meiner Meinung, wohlthun, ihren bescheidenen Wunsch zu befriedigen.[1]

Es bleibt mir noch übrig, über zwei Bilder lombardischen Ursprungs meine Meinung abzugeben. Dieselben hängen ebenfalls in diesem Saal VIII unter den Nrn. 1027 und 1028 und stellen das eine den heiligen

[1] Auch im Museo del Prado zu Madrid befindet sich unter Nr. 399 eine niederländische Copie nach dem sogenannten St.-Annabilde des Lionardo im Louvre. Don Pedro Madrazo präsentirt sie uns jedoch in seinem Katalog richtig als ein „*pasticcio*“ eines Niederländers. Von Cesare da Sesto sind mir in deutschen Sammlungen nur zwei Werke bekannt: das Madonnenbild in der Esterhazy-Galerie und die „Herodias“ im Belvedere zu Wien. (Eine schöne Röthelzeichnung mit der Studie zur Hand des Schergen in diesem Bilde befindet sich in der Sammlung von Windsor, wo sie fälschlich dem Lionardo da Vinci zugeschrieben wird (Braun, Nr. 242). Die heilige Katharina in der Sammlung des Städel'schen Instituts (Nr. 43) gehört keineswegs dem Cesare da Sesto an, sondern wol eher einem lombardisch-venetianischen Meister.

LEICHT GETUSCHTE FEDERZEICHNUNG ZUM GROSSEN BILDE DES CESARE DA SESTO IM MUSEUM ZU NEAPEL, AUS DER MITTLERN WIRKUNGSZEIT DES MEISTERS, IN DER VENEZIANISCHEN AKADEMIE, PERINI No. 196. S. 120.

DIE ANBETUNG DER KÖNIGE, AUS DER FRÜHZEIT (1501?) DES CESARE DA SESTO,
IN DER SAMMLUNG DER GRAFEN BORROMEO IN MAILAND.

[Nach der Originalphotographie von Marcozzi in Mailand.]

Ambrosius, das andere den heiligen Ludwig von Toulouse dar. Sie werden im neuen Katalog richtig einem lombardischen Meister aus dem Ende des 15. oder dem Anfange des 16. Jahrhunderts zugeschrieben.

Sie sind zwar nur muthmasslich als Werke des Antonio Solario, lo Zingaro genannt, dem Publikum vorgestellt, gehören aber sowol nach dem Urtheile der Herren Crowe und Cavalcaselle als auch meinem eigenen Dafürhalten nach einem lombardisch-pavesischen Maler an. Dass der Künstler dieses Bildes in naher Beziehung zu Pier Francesco Sacchi gestanden, scheint einleuchtend. Dass diese zwei Heiligen aber, wie die obgenannten Kunsthistoriker behaupten, dem Cesare Magni, einem Schüler und Nachahmer Sacchi's, angehören, wage ich nicht zu behaupten.

Wie wir also gesehen, sind, mit Ausnahme des Sodoma, die grossen Meister der lombardischen Schule in der Münchener Pinakothek sozusagen gar nicht vertreten.

DIE TOSCANER.

Eine bessere Vertretung als die Ferraresen und Lombarden haben die alten Florentiner in der Münchener Galerie gefunden.

Die vier kleinen Tafelbilder, Nr. 989, 990, 991, 992 im Cabinet VIII, auf denen der fromme Mönch Giovanni da Fiesole Geschichten aus dem Leben der Heiligen Cosmas und Damian dargestellt hat, dürfen unstreitig zu den bessern Werken dieses liebenswürdigen und in seiner Naivetät genialen Meisters gerechnet werden. Giovanni da Fiesole gehört nach seiner ganzen künstlerischen Anschauungsweise noch dem 14. Jahrhundert an;

an der Wandlung der florentinischen Kunst in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts hat er keinen Antheil genommen. Alle seine Werke hauchen nur Liebe und fromme Sanftmuth aus, und in dieser Hinsicht dürfte er der Franz von Assisi der italienischen Kunst genannt werden. Dass er, wie im neuen Münchener Katalog behauptet wird, sogar auch nach Orcagna sich zum Maler ausgebildet habe, ist eine ganz neue Hypothese, die wir vorderhand auf sich beruhen lassen wollen. Weder schriftliche Documente, noch die Werke des Künstlers selbst berechtigen uns dies anzunehmen. Mir erscheint es dagegen wahrscheinlicher, dass dieser fromme Mönch in seiner Jugend sich mit der Miniaturmalerei beschäftigt und erst in seiner spätern Zeit, d. h. in den zwanziger Jahren des 15. Jahrhunderts, vor den Wandgemälden des Masolino und des Masaccio in der Brancacci-Kapelle sich weiter ausgebildet habe.

Er starb im Jahre 1455 in Rom und wurde in der Kirche von S. Maria della Minerva begraben. Ein länglicher Quadratstein, den seine Ordensbrüder ihm setzen liessen, zeigt uns noch heute den letzten Ruheort dieses wahrhaft edeln und frommen Künstlers an. Mancher unter uns wird den einfachen Grabstein des Giovanni da Fiesole nicht ohne ironisches Lächeln verlassen, wenn ihm dabei die pompösen Marmorstatuen so vieler Scheingrössen unserer Tage in den Sinn kommen.

Das Halbrund (Nr. 998) mit Gottvater inmitten mehrerer Reihen musicirender und anbetender Engel dagegen muss ihm abgesprochen werden; dieses Gemälde gehört augenscheinlich einer viel spätern Zeit an und darf nur als Copie nach Fra Angelico betrachtet werden. Derselben Meinung sind die Herren Crowe und Cavalcaselle, sowie auch die Galerdirection.

Auch Fra Filippo Lippi, ein jüngerer florentinischer Zeitgenosse des Fra Angelico, war Mönch,

allein die Kutte dieses Karmelitaners barg ein ganz anderes Gemüth als die des Dominicaners Giovanni da Fiesole.

Frühzeitig schon älternlos, ward der unruhige, widerspenstige Knabe dem Kloster anheimgegeben, worin er noch ganz jung auch schon zum Mönch gestempelt wurde, ein Beruf, für den ihn indess die weise Mutter Natur wahrlich nicht geschaffen hatte. Doch so oft ihn sein feuriges, leidenschaftliches Temperament in arge Verlegenheiten gebracht hat, war es jedesmal sein eminentes Künstlertalent, das ihn immer wieder daraus errettete. Als sein eigentlicher Lehrer kann Masaccio angesehen werden, dessen epochemachende Fresken in der Kirche des Karmelitanerklosters zu Florenz das Vorbild waren, an dem sich der junge Mönch Filippo heranbildete. Und in der That erinnert sowol die Modellirung der Köpfe wie auch die Form der Hände in den Jugendwerken des Fra Filippo durchaus an Masaccio. Doch muss er gewiss auch von Giovanni da Fiesole Einflüsse in sich aufgenommen haben. Sein Hauptwerk sind die Wandgemälde im Chor der Kathedrale von Prato. In denselben hat er auf der einen Wand das Leben und den Märtyrertod des heiligen Stephanus, auf der andern des heiligen Johannes des Täufers dargestellt. Diese herrlichen Gemälde wurden 1456 begonnen und 1464 vollendet; sie sind also in der nämlichen Zeit ausgeführt wie die ebenso berühmten Wandgemälde des Mantegna in der Cappella degli Eremitani zu Padua. Wer das Streben und das künstlerische Vermögen jener Kunstepoche in seinen höchsten Aeusserungen kennen lernen will, der studire diese beiden Wandmalereien und halte dann das Werk des Florentiners gegen das Werk des Paduaners. Was uns in den Darstellungen beider Maler vor allem fesselt, ist der Charakter ihrer Kunst. Reisst uns nun Fra Filippo durch grossartigere Auffassung und durch rein

dramatische Lebendigkeit fort, so fesselt uns andererseits Mantegna durch grössere Evidenz der Darstellung und durch die Vollkommenheit der Ausführung. Beide Werke gehören zum Höchsten, was in der Kunst des 15. Jahrhunderts in Italien hervorgebracht worden ist.

Die Münchener Galerie besitzt zwei Bilder von Fra Filippo; das eine derselben hängt im Saale VIII, Nr. 1005, und stellt die „Verkündigung" dar; das andere, eine sitzende Madonna mit dem Jesuskinde auf dem Schose, ist ebendaselbst unter Nr. 1006 aufgestellt. Das erstere ist ein charakteristisches Werk des Meisters. Fra Filippo hat denselben Gegenstand mehrere male behandelt, in der Kirche S. Lorenzo zu Florenz, in einer Privatkapelle bei Antella (in der Nähe von Florenz), in der Doria-Galerie in Rom und endlich auch in der National-Gallery in London (Nr. 666), in welcher letztern Sammlung noch zwei andere vorzügliche Werke dieses Meisters sich befinden, nämlich: Nr. 248, „Die Vision des heiligen Bernardus", und Nr. 667: Johannes der Täufer mit sechs andern Heiligen, alle sieben wundervolle, lebendige Gestalten; wogegen das Triptychon Nr. 586, die Madonna mit dem Kinde zwischen Engeln und Heiligen darstellend, meiner Ansicht nach, nicht dem Fra Filippo selbst, sondern einem seiner Nachahmer angehören dürfte. (†) Zu den köstlichsten, empfundensten Werken des Fra Filippo rechne ich das Bildchen mit der Vermählung Joachim's mit der heiligen Elisabeth in der University-Sammlung zu Oxford.

Auch die Louvre-Galerie rühmt sich, zwei Bilder dieses hervorragenden Künstlers zu besitzen, Nr. 220 und 221: Madonna mit dem Kinde auf den Armen, zwei andächtige Priester und sechs Engel, echt und charakteristisch. Nur dieses letztere Werk gehört, meiner Meinung nach, dem Frate selbst an, während „Die Geburt Christi", Nr. 220, mich mehr an die Schule des Alesso Baldovinetti, als an Fra Filippo erinnert. (†)

Die andern bedeutenden Galerien Europas, wie die von Dresden, die in Wien und das Museum del Prado zu Madrid, haben keine Werke von Fra Filippo Lippi aufzuweisen, dafür besitzt das Berliner Museum mehrere gute Bilder dieses Meisters.

Die dramatische Charakteristik, die von Masolino und seinem Schüler Masaccio in die Malerei eingeführt und von Fra Filippo aufs glänzendste entwickelt und vervollkommnet wurde, fand ihren energischsten, geistreichsten Vertreter in des Fra Filippo Schüler, dem eminenten Alessandro Botticelli von Florenz, einem Künstler, dem man erst in diesen unsern Tagen und zwar zuerst in England wieder die Achtung angedeihen lässt, die er wirklich verdient. Die Münchener Galerie hat von ihm ein einziges Werk aufzuweisen, eine sogenannte Pietà oder Beweinung Christi. Maria, in deren Schose der Leichnam ruht, wird von Johannes unterstützt, während zwei heilige Frauen Füsse und Haupt Christi mit ihren Thränen benetzen und eine dritte rückwärts verhüllt steht, drei Pfeile in der Hand haltend. Von diesem Bilde des Botticelli sieht man im Museo Poldi-Pezzoli zu Mailand eine kümmerliche Copie in kleinern Verhältnissen. (†) Dass Botticelli zuletzt auch unter dem Einfluss des „allmächtigen" Verrocchio (welcher ja im Jahre 1484 Florenz verliess) gestanden haben soll, wie es im neuen Galeriekatalog heisst, ist eine jener nagelneuen Hypothesen, die wir vorderhand noch in der Quarantäne lassen wollen. Es gibt allerdings auch andere deutsche Kunstgelehrte, die den trefflichen Bildhauer Verrocchio zu einer Art von „Mutter der Barmherzigkeit", welche unter die Flügel ihres weiten Mantels fast alle Kunstgenossen nicht nur Toscanas, sondern auch Umbriens aufzunehmen die Gnade hatte, stempeln möchten. Als schaffender, origineller Künstler war, wie mir scheint, Sandro Botticelli ein ganz anderes Talent als Verrocchio. Doch das ist Sache des Geschmacks und der ästhetischen Bildung

und muss daher dem Urtheile jedes einzelnen Kunstfreundes überlassen bleiben.

Diese fast lebensgrossen Figuren des Botticelli hier sind alle von höchster Lebendigkeit und nehmen jede in ihrer Art den innigsten Antheil an dem Vorgange. Ein für den Meister ebenfalls höchst charakteristisches Werk ist das Bild, Nr. 1008, des Filippino Lippi, des Sohnes von Fra Filippo und Schülers von Botticelli. Dasselbe befindet sich auch im Saal VIII und stellt Christus dar, welcher seiner göttlichen Mutter mit den fünf Wundmalen erscheint. — Ein anderes Tafelbild im selben Saal, Nr. 1009, das ehemals den Namen des Domenico del Ghirlandajo führte, wurde mit grösserer Sachkenntniss von den Herren Crowe und Cavalcaselle auf Filippino Lippi umgetauft, eine Taufe, die auch von der hiesigen Galeriedirection besiegelt wird.

Vor zehn Jahren kam dieser Name auch mir als der plausibelste vor. Bei meinem neulichen Besuch dieser Pinakothek musste ich mich jedoch vor dem jetzt in besserm Lichte aufgestellten Gemälde gar bald überzeugen, dass Herr Dr. G. Frizzoni vollkommen recht hat, dieses Bild als ein Jugendwerk des Raffaellino del Garbo, Schülers und Gehülfen des Filippino, zu betrachten. Der Engel, links oben, hat durchaus denselben Gesichtstypus von jenem Engel im berliner Bilde (Nr. 90) des Raffaellino. Der Kopf des heiligen Johannes gleicht ebenfalls manchem andern Kopfe auf den Bildern Raffaellino's. Selbst die zu stark accentuirten und diesem Meister eigenthümlichen Fingergelenke an den Händen des Täufers und des heiligen Johannes; die hellbraunen Felsen, die an die Landschaft auf Raffaellino's bekanntem Bilde der florentinischen Akademie erinnern; die Farbenscala, so verschieden von jener in den Gemälden Filippino's, kurz alle diese für Raffaellino di Bartolommeo del Garbo charakteristischen Merkmale lassen auch mich in diesem

Gemälde vielmehr den Geist und die Hand des Schülers und Nachahmers Raffaellino statt die des Lehrers und Vorbildes Filippino erkennen.

In ausländischen Sammlungen sind die Bilder des Filippino eine grosse Seltenheit. Das Museum in Madrid besitzt ebenso wenig als die Louvre-Galerie und das Belvedere in Wien Werke von diesem Meister; auch die Dresdener Sammlung macht keine Ausnahme davon. Dagegen begegnen wir im Museum von Berlin einigen ganz vorzüglichen Bildern dieses geistreichen Künstlers. Auch die englische National-Gallery hat in Nr. 293 ein charakteristisches Werk von Filippino, und ein zwar sehr verdorbenes, allein köstliches Rundbild von ihm befindet sich in der Sammlung des Christ-Church College zu Oxford. Dieses letztere Bild stellt einen Centauren vor, welcher dem weinenden Amor die Pfeile geraubt hat. Das Bild wird dort in die lombardische Schule gesetzt. (†)

Zu den bedeutendsten Werken florentinischer Meister aber, welche die Münchener Galerie zu besitzen sich rühmen darf, gehören unstreitig die drei grossen Tafelbilder des Domenico Ghirlandajo, Saal VIII, Nr. 1011, 1012 und 1013. Das erste derselben stellt die heilige Katharina von Siena dar; das zweite, Maria in einer Flammenglorie zwischen Seraphköpfen und anbetenden Engeln, verehrt von den Heiligen Dominicus, den beiden Johannes und dem Erzengel Michael; das dritte endlich den heiligen Laurentius in reicher Diakonenkleidung mit Rost und Palme. Diese drei Tafeln mit andern dreien des nämlichen Meisters (jetzt im Besitze der Berliner Galerie) bildeten dereinst ein grosses Altarbild, welches den Chor der Klosterkirche von Santa Maria Novella zu Florenz zierte. Dagegen erscheinen mir die zwei im Cabinet XVII dem B. Mainardi, dem Schwager und Schüler des Domenico Ghirlandajo, zugetheilten Bilder, Nr. 1014 und 1015,

doch gar zu schwach für diesen Meister; dieselben dürften wol eher einem andern der vielen Schüler und Nachahmer Ghirlandajo's angehören (siehe Vasari XII, 161: „*discepoli, dei quali egli*“, d. h. „*Do. Ghirlandajo, aveva numero grande*“). Das eine dieser kümmerlichen Kunstproducte stellt die Heiligen Georg und Sebastian vor, das andere ist ein Madonnenbild. Die Direction hatte somit nicht unrecht, beide Bildchen als Werkstattarbeiten zu bezeichnen. Im selben Cabinet XVII fand noch ein anderes solches Findelkind seinen Platz, ich meine das Bild Nr. 999, auf dem zwei Geschichten aus der Legende des heiligen Franz von Assisi dargestellt sind. Da die Herren Crowe und Cavalcaselle auch diesem Bildchen durchaus einen Namen geben wollten, so war es ihrerseits wenigstens klug, den eines fast gänzlich unbekannten umbrischen Malers zu wählen, und sie schrieben daher dieses Bild dem Matteo da Gualdo zu. Von umbrischer Herkunft erschien das Bild auch mir und keineswegs florentinische Waare, wie es im neuen Katalog bezeichnet ist. Eine Zeichnung mit demselben Gegenstand (Nr. 10 in der Sammlung des Herrn John Malcolm in London, im Robinson'schen Kataloge dem Antonio del Pollajuolo zugeschrieben) dürfte vielleicht die Galeriedirection verleitet haben, das Bildchen für florentinisch zu halten. Nun ist jene schwache Zeichnung der Malcolm'schen Sammlung auch mir bekannt, allein ich befürchte, dass das Blatt eher nach als vor diesem Münchener Bilde entstanden ist. Dem sei jedoch wie ihm wolle, denn von diesem unbedeutenden Machwerk hier lässt sich wol sagen, dass „*le jeu ne vaut pas la chandelle*“.

Kehren wir nunmehr wieder in den Saal VIII zurück und betrachten wir da das Madonnenbild unter Nr. 1077. Es ist dies, wenn ich nicht irre, eine ganz neue Erscheinung in den Sälen dieser Galerie. Im Kataloge wird es als Atelierwerk des Ridolfo del Ghirlandajo

angeführt. Allerdings war, wie Vasari berichtet, die Zahl der Maler, welche die Werkstätte Ridolfo's besuchten, eine sehr grosse, dessenungeachtet vermag ich in diesem Gemälde nicht einen Zug wahrzunehmen, der mich besonders an die Art und Weise des Ridolfo del Ghirlandajo erinnerte. Die Zeichnung dieser übrigens nicht ganz geistlosen Nachahmung Raffael's scheint mir zu charakterlos, als dass man daran irgendeinen bestimmten Meister zu erkennen im Stande sein sollte.

In demselben Saal VIII fällt uns unwillkürlich ein Tafelbild in die Augen, auf dem drei klotzige Bauerjungen dargestellt sind, Nr. 1016. An dem krummbeinigen Knaben daneben, mit dem Fisch in der Hand, lässt sich noch erkennen, dass der Maler in den drei Jungen die Erzengel und im Knaben den Tobias hat darstellen wollen. Vor Zeiten führte dieses ungeschlachte Bild den Namen des Verrocchio zur Entrüstung aller Verehrer des grossen Bildhauers; im neuen Katalog ward ihm der ebenso unglückliche Name des Pier di Cosimo ertheilt. Ich meinerseits muss darauf bestehen, dieses an Caricatur streifende Machwerk irgendeinen ganz untergeordneten Florentiner aus dem Ende des 15. Jahrhunderts anzurechnen.[1] (†)

Bevor wir nun in unserer Musterung weiter gehen, sei mir eine Bemerkung erlaubt, die ich nicht umhin kann, dem um seine Galerie so hochverdienten Director mit gewohntem Freimuth ans Herz zu legen; und da dieselbe wohlgemeint ist, so darf ich hoffen dass der gütige Verfasser dieses Katalogs sie nicht ungütig aufnehmen wird. Ich weiss gar wohl, dass auf dieser Welt alles relativ ist, schön und hässlich, gross

[1] Auch in der Louvre-Galerie schreibt man, unter Nr. 289, das ganz unbedeutende Bild eines Florentiners, welcher sich hier als Plagiator theils des Filippino, theils des Fra Bartolommeo erweist, dem Pier di Cosimo zu. (†)

und klein, dick und schmächtig, und dass es folglich immer gerathen ist, in einer grossen Sammlung die schlechten Bilder dazu zu benutzen, um durch die Zusammenstellung derselben mit den guten diese letztern erst recht hervorzuheben. Trotz dieser Wahrheit schien es mir jedoch, als ich das letzte mal in den Saal VIII der Pinakothek hineintrat, dass eine so grosse Anzahl schwacher Producte, wie die Nrn. 1016, 1020, 1021, 1026, 1027, 1028, 1044, 1047, 1048, 1055, 1072, 1077 jedem Kunstfreunde unwürdig erscheinen müssen, in einer Galerie von der Bedeutung der Münchener Platz zu finden oder doch wenigstens nicht im nämlichen Prunkgemach, wo Raffael, Botticelli, Filippino, Ghirlandajo, Perugino, Francia, Sodoma, Lotto, Palma vecchio und andere Hauptmeister der italienischen Kunst uns empfangen und festlich begrüssen.

Alle diese trübseligen Copien und schwachen Werkstattsbilder machen auf den Beschauer, zumal wenn derselbe aus dem Saal VII, wo die eleganten, vornehmen Ritter des van Dijck paradiren, in diesen Saal VIII eintritt, etwa den Eindruck von heimatlosen Landstreichern, die sich in den Thronsaal hineingeschlichen und da in Gesellschaft der hohen Würdenträger des Reiches auf die vergoldeten Sammtstühle prahlerisch sich niedergelassen hätten und trotzig einen Platz behaupten möchten, der ihnen keineswegs zusteht.

Auch das andere Bildchen Nr. 1018, im Cabinet XVIII, welches ehedem ebenfalls dem armen Verrocchio zugeschrieben wurde, jetzt aber als Copie nach einem Bilde des Lorenzo di Credi im Katalog angeführt wird, ist, nach meiner Ansicht, nichts anderes als eine Copie eines Gemäldes im Saal I der Borghese-Galerie in Rom, das dort allerdings unter dem Namen des Lorenzo di Credi geht, von mir jedoch einem Schüler und Gehülfen des Lorenzo, dem ich zur bessern Verständigung

den Namen Tommaso gab, zugeschrieben wurde.[1] Von diesem Tommaso nun besitzt, wie ich glaube, auch die Münchener Pinakothek ein Originalbild. Dasselbe hängt im Saal VIII unter der Nr. 1017 und führt auch hier, wie fast alle Bilder dieses Tommaso, den Namen seines Meisters Lorenzo di Credi. (†) Ich ersuche meine Freunde, auch auf diesem Gemälde die geschwungene Form der Ohrmuschel beim Christkinde, den Gesichtstypus der Maria, die scharfen Lichter, die Falten u. s. w. betrachten zu wollen; es sind dieselben, auf die ich bei Besprechung des Bildes in der Borghese-Galerie sie aufmerksam zu machen Gelegenheit hatte.

Gut und charakteristisch für den Meister sind dagegen in demselben Cabinet die Bilder Nr. 1058, auf welchem Maria mit dem Kinde auf dem Arm dargestellt ist, und Nr. 1059 mit dem heiligen Bernardinus von Siena. Der frühere Katalog führte sie irrthümlich als Arbeiten des Pacchiarotto an[2], während die Ansicht der Herren Crowe und Cavalcaselle, welche beide Bilder einem andern Maler aus Siena, nämlich dem Girolamo del Pacchia zuschreiben, mir als die richtige erschien. Und auf diesen letztern Namen wurden sie nun auch von der Direction umgetauft. Beide Bilder haben dieselbe Grösse und dürften höchst wahrscheinlich zum Schmucke einer Todtenbahre gedient haben. Die vorzüglichsten Bilder dieser Art rühren wieder von Sodoma her und ich brauche hier nur an jene zu erinnern, die er für die „Brüderschaften di S. Giovanni Battista della Morte“ und der Santissima Trinità in Siena malte. Die Todtenbahren mit Gemälden grosser Künstler zieren zu lassen war ausschliesslich sienesischer Brauch.

---

[1] Siehe meine „Kunstkritischen Studien in den Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom“, S. 114 und 115.

[2] Im Museo zu Neapel wird dagegen Girolamo del Pacchia mit Domenico Ghirlandajo verwechselt (Sala Toscana, Nr. 28 — Madonnenbild).

Ein anderer Toscaner, Jacopo da Pontormo, ist in einem Madonnenbild, Nr. 1090 im Saal VIII, ebenfalls leidlich vertreten.

In demselben Saal VIII hängt unter Nr. 1075 ein Bild, worauf Maria mit dem Jesuskinde auf dem Schose, vor einem grünen Vorhang sitzend, dargestellt ist. Der verstorbene Dr. Marggraff bezeichnete es als „in der Art des Fra Bartolommeo gemalt". Die Herren Crowe und Cavalcaselle (III, 475) wurden vor diesem Gemälde theils an Michele di Ridolfo, theils an Puligo, aber auch an die Brescianini von Siena erinnert, eine Ungewissheit die verzeihlich ist, da ja in der Pinakothek von Turin in einem die heilige Familie darstellenden Bilde (Nr. 115) A. Brescianino ebenfalls mit Girolamo del Pacchia verwechselt wird. (†) Ich meinerseits bin überzeugt, dass es das Werk des Andrea del Brescianino oder del Brescia ist[1], wie ihn Vasari nennt. (†) Im Jahre 1525 siedelte er mit seinem Bruder Raffael von Siena nach Florenz über und studirte daselbst die Gemälde des Fra Bartolommeo, welche er auch nachzuahmen suchte. Ein Werk von ihm aus der nämlichen Epoche ist in der Uffizien-Galerie zu Florenz Nr. 1205. Die Direction ist nun auch dieser meiner Ansicht beigetreten und nimmt daher ohne weiteres das Bild als Werk des Brescianino in ihrem Katalog auf. In diesem Saal begegnen wir überdies unter den Nrn. 1061, 1062, 1063 und 1064 vier Tafelbildern des Francesco Granacci mit Figuren von Heiligen. Es sind Werke aus der Spätzeit des Meisters und geben uns keinen besonders günstigen Begriff von Granacci's Kunst.

Leider müssen wir auch das andere, im frühern

[1] Sein Familienname war Puccinelli; der Vater war ein Brescianer, und so glauben die Herren Crowe und Cavalcaselle in den Gemälden des Andrea auch den Einfluss des V. Civerchio zu erkennen (III, 401), wozu allerdings ein sehr scharfes Auge gehört.

Kataloge ebenfalls dem Fra Bartolommeo zugedachte Bild im Cabinet XVIII, Nr. 1065, umtaufen, um es, wenn auch nicht dem Francesco Granacci selbst, wie im neuen Katalog behauptet wird, so doch jedenfalls seiner Schule zuzuschreiben.[1] Die Herren Crowe und Cavalcaselle dagegen sind im Zweifel, ob sie es dem Michele di Ridolfo oder einem andern zutheilen sollen (III, 475).

Das dritte vermeintliche Werk des Fra Bartolommeo hängt im selben Cabinet VIII, Nr. 1074, und stellt die heilige Jungfrau mit dem auf ihrem Schose stehenden Jesusknaben dar.

Der verstorbene Dr. Marggraff erklärte dieses unbedeutende Bild für einen sogenannten *pasticcio*, d. h. für eine spätere Nachahmung und zwar nach Raffael. Die Herren Crowe und Cavalcaselle wollen darin eine spätere Replik von Giovanni lo Spagna erkennen (III, 327). Die Galeriedirection schloss sich diesmal der Ansicht des verstorbenen Marggraff an, die auch die meinige ist.

Besitzt nun, wie wir eben gesehen, die Münchener Pinakothek kein Werk des diesseits der Alpen höchst seltenen Fra Bartolommeo[2], so darf sie sich doch rühmen, wenigstens ein Bild des Schul- und auch Arbeitsgenossen des Baccio della Porta, nämlich von Mariotto Albertinelli (dessen bessere Arbeiten, sowol Ge-

[1] Die heilige Jungfrau betet kniend das auf der Erde liegende Jesuskind an; ihr gegenüber, am Boden sitzend, der heilige Joseph. Hintergrund Landschaft.

[2] Weder das Museum in Madrid, noch die englische National-Gallery, weder die Dresdener Galerie, noch das Berliner Museum besitzen Werke des Frate; der Louvre dagegen drei. Die „Verkündigung", Nr. 56, eine heilige Familie, Nr. 57, und endlich das vorzügliche Bildchen mit dem „*Noli me tangere*", Nr. 17 (unter dem falschen Namen des Albertinelli). (†) Auch die Belvedere-Galerie in Wien hat unter Nr. 29 (Saal IV) ein echtes Werk und unter Nr. 17 ein Atelierbild des Frate aufzuweisen.

mälde als Zeichnungen, nicht selten mit denen des Dominicaners verwechselt werden) dem kunstsinnigen Publikum vorstellen zu können. Das Bild des Albertinelli, ein Werk aus seiner Spätzeit, hängt im Saal VIII unter Nr. 1057 und stellt die „Verkündigung“ vor.

Doch ich sehe, fast hätte ich unter den toscanischen Meistern einen ihrer ersten Grössen, Giotto da Bondone, zu erwähnen vergessen. Von ihm soll, dem Kataloge zufolge, diese Galerie drei interessante Bilder besitzen, welche im Cabinet XVII unter den Nrn. 981, 982 und 983 aufgestellt sind. Sie gehörten zu einer Serie von kleinen Tafeln, die Giotto, wie auch Vasari berichtet, für die Sakristeischränke der Kirche von S. Croce in Florenz gemalt hätte; die Mehrzahl derselben befindet sich in der Akademie der schönen Künste zu Florenz; zwei sollen ins Berliner Museum gelangt sein, drei andere stehen hier vor unsern Augen. Das eine derselben, Nr. 981 stellt Christus am Kreuze dar; ein anderes, Nr. 982, Christus in der Vorhölle und das dritte, Nr. 983, „das Abendmahl“. Auch Baron von Rumohr hielt diese Bildchen, gleich denen in Florenz und Berlin, für echte, von Giotto selbst ausgeführte Werke; den Herren Crowe und Cavalcaselle (I, 342) dagegen erscheint das Abendmahl (Nr. 983) blos als Schülerarbeit; über die andern zwei sprechen sich die Historiographen leider nicht aus, sondern begnügen sich, ganz allgemein sie für schadhafte Bilder zu erklären. Meiner eigenen Ueberzeugung nach sind alle drei Gemälde, sowol das Abendmahl als der Christus am Kreuze, Werke eines tüchtigen Schülers des Giotto (Atelierbilder), das letztere namentlich von grosser Feinheit in der Ausführung und darin dem Meister selbst sehr nahe kommend. Wer übrigens den Giotto, diesen wahrhaft genialen Meister kennen zu lernen wünscht, muss ihn in der Arena zu Padua, in der Unterkirche von Assisi, in der Kapelle Peruzzi in S. Croce zu

Florenz und im grossen Madonnenbilde der florentinischen Akademie betrachten und in sich aufnehmen.

Das vierte Bild, das im alten Katalog als Werk des Giotto angeführt wurde, ist ein männliches Porträt, Nr. 996 im Cabinet XVII. Oben auf dem Bilde steht der Name FRANCISCVS. BRACIVS, eine Aufschrift, die den Charakter des 17. Jahrhunderts an der Stirn trägt. Ueberzeugt wie ich noch immer bin, dass dieses lächerliche Bildniss das untrügliche Machwerk eines nordischen und nicht italienischen Pfuschers aus dem Ende des 16. Jahrhunderts ist, war es keine geringe Ueberraschung für mich, im neuen Katalog ein so einfältiges Porträt, wenn auch nicht als von der Hand Giotto's, so doch eines Florentiners aus dem 15. Jahrhundert angeführt zu finden! Ganz abgesehen von der Auffassung und der Modellirung des Kopfes und der Hand hätte in diesem Bilde, scheint mir, schon die dumpfe Oelmalerei die verehrliche Direction eines Bessern belehren sollen. Und da dieselbe so manches andere Werk nordischer Stümper, das ehedem einen italienischen Namen trug, wie die Bilder unter den Nrn. 166, 191, 334, 1041, 1042, die heilige Cäcilie, sowie auch das sogenannte Selbstporträt des Giambellino auf meinen Rath hin theils in die Verbannung nach Schleissheim, theils in andere Zellen dieser Galerie zu verweisen für gut erachtete, so darf ich hoffen, dass früher oder später auch diesem schwachmüthigen Franciscus Bracius ein für ihn passenderer Ort wird angewiesen werden. In die Gemeinde der Florentiner gehört er wahrlich nicht. (†)

Für nichts Geringeres als Betrug erkläre ich auch die moderne Copie nach einem Bilde des Sienesen Francesco di Giorgio, welche, als unbekannt, im Cabinet XVII, Nr. 1022, aufgestellt ist. Auf diesem Bildchen ist ein Wunder des heiligen Antonius von Padua dargestellt. Die Herren Crowe und Cavalcaselle

halten es zwar für Originalarbeit des Francesco di Giorgio (III, 68), ich glaube aber, dass sie, bei genauerer Betrachtung, mir zugeben würden, dass dies nur eine auf Betrug angelegte neuere Copie nach Francesco di Giorgio sei.[1] Ich mache meine Freunde besonders auf die liederliche Zeichnung der Hände und der einzelnen Köpfchen, sowie auch auf die fehlerhafte Behandlung der Architektur und auf das verdächtige Blau des Himmels aufmerksam. Wie ganz anders erscheint doch Francesco di Giorgio sowol in einigen seiner Bildchen im Saale des Stadthauses von Siena, als auch in jener Predella, Nr. 1304, in der Uffizien-Galerie. Es ist wahr, Herr Director W. Bode (II, 589) möchte dieses letztere Bildchen in Florenz dem Francesco di Giorgio absprechen, um es einem andern Sienesen, nämlich dem Neroccio Landi, anzuweisen; allein ich glaube zur Genüge schon dargethan zu haben, dass der berliner Kunstgelehrte in den meisten der von ihm gewiss in der löblichsten Absicht vorgeschlagenen Umtaufen italienischer Bilder nicht jene glückliche Hand gezeigt hat, wie bei Bestimmung der vaterländischen und der holländischen Kunstproducte.

Würde der verstorbene Dr. Marggraff nicht auch noch in seinem verbesserten Kataloge für gut befinden, die grau in grau gemalten Bildchen, Saal XX, Nr. 1174, 1175, 1185, 1186, als Originalskizzen in Oel von Andrea del Sarto zu einem Theil der bekannten Fresken im Kreuzgang der Compagnia dello Scalzo in Florenz zu erklären, so hätte ich es nicht für nöthig erachtet, die jungen Kunstforscher darauf aufmerksam zu machen, dass es (ebenso wie die vom Bildhauer Santarelli der Uffizien-Galerie in unsern Tagen geschenkten ähnlichen Oelskizzen) nur spätere Copien nach den

[1] Zuerst haben sie es für „*a weak imitator of Pesellino*“ erklärt (I, 548), später aber (III, 68) dem Francesco di Giorgio gegeben.

Fresken sind, gleich den ähnlichen Oelskizzen in der Uffizien-Galerie. Jedem auch nur oberflächlich mit der Art und Weise des genialen Florentiners Vertrauten sollte dies sofort in die Augen springen. Und so sind denn auch im neuen Katalog alle diese zehn sogenannten Andrea del Sarto-Bilder uns nunmehr als Copien präsentirt worden. Von Andrea del Sarto besitzt die Galerie von München kein Originalwerk. Denn sollte vor Zeiten, wie es im neuen Katalog gedruckt steht, das Bild mit der heiligen Familie, Nr. 1066 im Saal VIII, auch wirklich als von der Hand des Andrea del Sarto sich herausgestellt haben, so kann in seinem gegenwärtigen Zustand dieses traurige Gemälde unmöglich noch dem Beschauer eine Idee von der Kunst des grossen florentiner Malers geben. Wäre ich daher an der Stelle des Herrn Directors, so würde ich ohne Zagen auch dieses Machwerk nach Schleissheim in die Verbannung schicken. Da es also uns nicht vergönnt ist, diesen reizvollen florentiner Künstler hier in der Münchener Galerie in seinen Gemälden zu studiren, so will ich dafür meinen jungen Freunden einige der für ihn charakteristischen Zeichnungen anführen und sie ihnen zum Studium anempfehlen. Viele unter den vorzüglichen Kreidezeichnungen des Andrea del Sarto sind, wie die der grossen venetianischen Coloristen (Tizian, Bonifazio I., Tintoretto, Paolo Veronese), zwar auch vornehmlich auf den malerischen Effect berechnet, dabei jedoch zugleich von einer solchen Correctheit in den Verhältnissen und von einem so anmuthsvollen Schwung der Linien, dass, ich muss es gestehen, neben denen Lionardo's, unter allen Zeichnungen der italienischen Meister die des Andrea mir den höchsten Genuss gewähren. Es seien hier einige wenige derselben bezeichnet: im Louvre: Nr. 118, 124, 127, 128, 129, 130. Auch die Uffizien-Sammlung in Florenz besitzt deren viele und darunter mehrere ganz vorzügliche.

DIE UMBRIER.

Zum Schluss haben wir noch die in Münchens berühmter Pinakothek enthaltenen Werke der umbrischen oder besser gesagt der Peruginischen Malerschule einer kritischen Prüfung zu unterziehen. Im Saale VIII hängt unter andern ein Madonnenbild (Nr. 1036), das sich unsern Augen gleich beim ersten Blick als Werk des Pietro Perugino darstellt, an dessen Echtheit jedoch der verstorbene Dr. Marggraff nicht recht zu glauben schien. Allerdings muss zugegeben werden, dass das Bild sehr verputzt und überdies ein schwachmüthiges Werk des Meisters ist, aber kein Kenner der Art und Weise dieses in seinen ältern Jahren sehr ungleichen Malers wird in Abrede stellen, dass in diesem Gemälde, sowie in den beiden andern in diesem Saale ihm zugeschriebenen, Nr. 1034 und 1035[1], die dem P. Perugino eigenthümlichen Formen und Kennzeichen sich vorfinden. Und da mein Urtheil sowol über diese drei Bilder des Perugino mit dem der Herren Crowe und Cavalcaselle und ebenfalls mit dem der Direction übereinstimmt, so darf ich mich der freudigen Empfindung hingeben, diesmal wenigstens den Beifall der Kunstliteraten zu finden.

In der Beurtheilung des herrlichen Bildes von Perugino Nr. 1034 war es mir vergönnt, dem Dr. Marggraff endlich auch einmal aus voller Seele beistimmen zu können. Ja, dies ist wahrlich ein bewundernswürdiges Werk des Meisters! Obschon an manchen Stellen durch Reinigung beschädigt, darf das Bild doch als

---

[1] Dieses Bild stellt die Jungfrau Maria dar, wie sie das am Boden liegende Kind verehrt, zu den Seiten stehen der Evangelist Johannes und der heilige Nikolaus.

ziemlich gut erhalten angesehen werden. Es stellt die heilige Jungfrau dar, wie sie, begleitet von zwei Engeln, dem heiligen Bernhard erscheint, der in einer offenen Halle vor seinem Lehrpulte sitzt, während der heilige Bartholomäus und ein anderer Heiliger hinter demselben stehen.

In der Hast seiner Collectivarbeit schreibt Vasari dieses Bild, wahrscheinlich aus Versehen, dem Raffaellino del Garbo zu (Edit. Le Monnier VII, 193), und siehe da, die florentinischen Commentatoren sind alsogleich bereit, dieses Gemälde in der Münchener Galerie dem P. Perugino zu entziehen, um es dem Raffaellino del Garbo zu geben. So darf doch wahrlich in der Kunstgeschichte nicht verfahren werden. Zu so absurden Resultaten kann man nur gelangen, wenn man über Dinge, die man gar nicht gesehen, sein Urtheil abgeben will. Allerdings scheint auch Raffaellino del Garbo ein Bild nicht nur mit dem nämlichen Gegenstande, sondern auch von derselben Composition wie dieses von der Hand des Perugino gemalt zu haben; wenigstens besitzt das Britische Museum eine sehr gut ausgeführte getuschte und mit Kreide aufgehöhte Zeichnung[1], auf welcher die Madonna, von zwei Engeln begleitet, dem vor einem Lesepulte sitzenden heiligen Bernhard erscheint. Ob Raffaellino del Garbo diese seine Zeichnung als Vorlage zu einem Gemälde benutzt habe, und wo das Bild gegenwärtig sich befindet, bin ich nicht im Stande zu sagen. Die Idee aber, sowol zur Zeichnung des Raffaellino del Garbo, wie zum Gemälde des P. Perugino muss in dem denselben Gegenstand darstellenden Bilde des Fra Filippo Lippi in der National-Gallery in London gesucht werden. Dessen Sohn Filippino nahm später den Gedanken des Vaters wieder auf, und es entstand

[1] Von Braun photographirt, 28, unter dem falschen Namen des Filippino Lippi.

unter seiner Meisterhand jenes herrliche Bild in der Badia zu Florenz, ein wahres Wunderwerk florentinischer Kunst, das sodann wol auch dem Fra Bartolommeo vorgeschwebt haben muss, als er in einem jetzt gleichfalls in der Akademie von Florenz befindlichen Bilde den nämlichen Gegenstand zur Darstellung brachte.[1] Die Herren Crowe und Cavalcaselle (III, 255) lassen natürlich dieses Bild der Münchener Galerie als Werk des P. Perugino gelten, nehmen aber an, dass es wahrscheinlich eine Copie[2] des von Vasari als Werk des Raffael del Garbo beschriebenen Gemäldes sein dürfte, als ob Vasari's Bilderbestimmungen so unbesehen angenommen werden müssten.

Das Bild Nr. 1035 gehört dagegen wieder zu den schwachen Arbeiten aus der Spätzeit des Perugino; es ist oberflächlich gedacht wie gezeichnet und gemalt. Pietro Perugino darf, nach meinem Dafürhalten, nicht schlechtweg, wie der Katalog behauptet, als Schüler des Verrocchio hingestellt werden. Seine Lehrjahre machte er wol zuerst in Perugia unter Fiorenzo di Lorenzo und sodann in Arezzo unter der Leitung des Pier della Francesca durch. Als derselbe im Anfange der siebziger Jahre nach Florenz kam, war er bereits ein ausgelernter Meister (siehe Vasari, im Leben des Pier della Francesca, IV, 23). Die Werke aus seiner

---

[1] Von den zwei Handzeichnungen der Uffizien-Sammlung, auf die sich die florentinischen Commentatoren des Vasari berufen, wird die eine (Glaskasten 439) dem P. Perugino zugeschrieben, ist aber, wie mir scheint, blos eine Copie nach Perugino; die andere (im Glaskasten 436) schreibt man in Florenz zwar dem Raffaellino del Garbo zu, ist aber in meinen Augen auch nichts mehr als eine Copie nach demselben Bilde des Perugino. (†)

[2] „*There is a copy of this Vision (of S. Bernard) in S. Spirito at Florence, the original being given by Vasari to Raff. del Garbo.*“

Frühzeit, wie das Tondo Nr. 426 im Salon Carré des Louvre, sowie auch die grosse Altartafel in der „Calza“ und die „Pietà“ in der Akademie von Florenz lassen uns wol deutlich das erstere noch den Einfluss des Fiorenzo di Lorenzo, die zwei letztern den des Luca Signorelli wahrnehmen, keines jedoch den des Verrocchio. (†)

Und nun erübrigt uns noch die Besprechung der zwei berühmten Predellen, welche unter den Nummern 1037 und 1038 im Cabinet XIX ihren Platz gefunden und seit Jahren die Aufmerksamkeit der grössten Kunstkenner Deutschlands, Italiens und Englands auf sich gezogen haben. Auf der einen Seite steht Deutschlands grösste Autorität in der italienischen Kunstgeschichte, ich meine der verstorbene Baron von Rumohr, der diese Predellen dem jungen Raffael zuschrieb; auf der andern stehen die ebenso berühmten englisch-italienischen Autoritäten Crowe und Cavalcaselle, in deren Augen diese zwei Bildchen von der Hand des P. Perugino herrühren, während der verstorbene Passavant, eine andere Raffael-Autorität, sie blos für Werke der Schule Perugino's (II, 323) erklärte. Mir selbst, der ich mich keineswegs für eine Autorität weder halte noch halten darf, erschienen vor zehn Jahren diese zwei kleinen Bilder als Arbeiten des Gehülfen Giovanni Spagna, nach Zeichnungen seines Meisters Perugino ausgeführt. Bei einer neuen Besichtigung derselben ward mir die seltene Freude, mich zur Ansicht der Herren Crowe und Cavalcaselle und folglich auch zu der der hiesigen Direction bekehren zu können.

Wir betrachten nun die Raffael Sanzio's Namen führenden Werke der Pinakothek. Eins derselben finden wir im Cabinet XIX. Es ist das Porträt eines jungen Mannes (Nr. 1078), mit aufgeschwollener Nase und

schwarzem Baret. Seiner Tracht nach, sagt Herr Passavant (I, 71), muss dieser Jüngling einer Patrizierfamilie von Florenz angehört haben, vielleicht schon seiner dicken Nase halber, und dieser europäischen Raffael-Autorität zufolge wurde dieses Porträt vom jungen Raffael während seines ersten florentinischen Aufenthalts gemalt. Für die Echtheit dieses Bildnisses hatten sich schon früher Kenner wie Ignatius Hugford, ein englischer Maler, und Raffael Mengs, der grosse sächsische Künstler und Kunstkritiker, erklärt. Zum Ueberfluss steht auch der Name Raffael's auf den gelben Schnallen des Unterkleides:

RAPHAELLO (sic) VRBINAS. FEC.

An diesem Bilde scheint mir bei seinem gegenwärtigen Zustande auch kein Strich dem Raffael mehr anzugehören. Ob es aber vor der Restauration Anspruch auf eine so edle Abstammung erheben konnte, wage ich nicht zu behaupten. Jedenfalls ist die Aufschrift gefälscht, wie dies bereits vom verstorbenen Marggraff, welcher auch im übrigen meine Ansicht über dieses geistlose Bildniss zu theilen schien, bemerkt worden ist. Aus der Richtung des Lorenzo Costa, wie es im neuen Katalog heisst, dürfte dieses Bild schwerlich sein; mir scheint es auf jeden Fall ein kümmerliches Product umbrischer Richtung. Auch muss ich sehr bezweifeln, dass das ebenfalls mesquine sogenannte Raffaelporträt in Hampton Court, Nr. 70 (ein würdiges Seitenstück zu diesem Bildniss hier), von derselben Hand herrühre, wie im Katalog geschrieben steht. Der schlechten Maler gab es ja auch damals zur Genüge, wie es deren ja heutzutage in Hülle und Fülle gibt.

Ebenso bin ich genöthigt, einen zweiten angeblichen Raffael, Nr. 1053 im Cabinet XVIII, in die „Quarantäne“ zu verweisen. Dieses Bild stellt den Kopf eines jugendlichen heiligen Johannes dar und ist *al fresco* auf Ziegel gemalt. Der verstorbene Dr. Marg-

graff schien nicht recht zu wissen, was er von diesem vermeintlichen Opus Raphaelis halten sollte. Der ebenfalls verstorbene Passavant sah es als eine Studie an, als einen Versuch in der Frescomalerei, bevor Raffael die Ausführung des Frescobildes in S. Severo zu Perugia unternahm (I, 72). Die Direction schliesst sich diesmal der Meinung Passavant's an, indem sie es uns als Werk des Urbinaten präsentirt.

Das wäre ja alles ganz schön und gut, wenn dieser unbedeutende Kopf auch nur eine Spur Raffaelischer Art an sich hätte. Aber näher besehen, wie unraffaelisch sind doch z. B. die geist- und geschmacklosen Haarlocken, wie hart und ohne die geringste Anmuth ist der Hals modellirt! Offen gestanden, mir ist dieser heilige Johannes äusserst verdächtig, und ich befürchte fast, dass diese Raffaelische „Probe in der Frescomalerei" als eine moderne Fälschung sich herausstellen könnte.

Im Cabinet XIX, Nr. 1050, ist die weltberühmte „Madonna de' Tempi", d. h. vom Hause Tempi in Florenz, aufgestellt. — Passavant setzt diese Jugendarbeit des Urbinaten etwa ins Jahr 1506, also in jene Zeit, wo Raffael die sogenannte „Madonna im Grünen" der Belvedere-Galerie von Wien malte. Mir nun scheint das Bild einer noch frühern Epoche des jungen Meisters anzugehören, jener Zeit etwa, in der die sogenannte Madonna del Granduca der Galerie Pitti zu Florenz entstand, und jedenfalls früher als die „Madonna im Grünen", als die Madonna des Lord Cowper und die Madonna del Cardellino. — Leider war dieses Gemälde längere Zeit im Hause Tempi wie vergessen und verschollen, und später hat es durch ungeschickte Restauration hart leiden müssen, sodass es in seinem gegenwärtigen Zustande fast ungeniessbar ist. Der landschaftliche Grund ist verputzt, der Mund der Maria ist entstellt und sieht so aus, als ob die heilige Jungfrau

an Zahnschmerzen litte; die Contour des linken Arms des Christkindes ist ebenfalls entstellt, auch haben Stirn und Nase ihre Originalcontouren eingebüsst, die Lider des linken Auges sind gleichfalls verdorben. Gut erhalten ist dagegen der Kopf des Christkindes, jedoch mit Ausnahme der Contour des linken Backens. In der Modellirung gleichen die Hände denen der Madonna del Granduca, haben aber durch den Restaurator, welcher sich ans Sprichwort gehalten zu haben scheint, dass eine Hand die andere wasche, ebenfalls zu leiden gehabt. Allein trotz alledem bleibt die Madonna de' Tempi, wenigstens in meinen Augen, das raffaelschste Werk dieser Galerie. — Im Museum Fabre zu Montpellier befindet sich der Carton zu diesem Bilde; er ist auf grünem Papier mit schwarzer Kreide gezeichnet und mit Gips aufgehöht, allein jene Zeichnung ist in einem so grauenhaften Zustande, dass sie fast als verloren betrachtet werden muss.

Ganz in der Nähe der Madonna de' Tempi hängt ein anderes Madonnenbild, Nr. 1051, dem man wegen des grünen Vorhangs darauf den Namen Madonna della Tenda gab. Auch dieses Gemälde hat von den Ikonoklasten oder Bilderputzern gar manche bösartige Verfolgung auszustehen gehabt. Es stellt Maria im Profil gesehen dar; sie umfasst mit der Rechten das auf ihrem Schos sitzende Christkind und legt dabei ihre Linke dem kleinen, mit dem Kreuze danebenstehenden Johannesknaben liebevoll um den Nacken. Dieses Bild ist nichts anderes als eine modificirte Wiederholung oder Copie der sogenannten Madonna della Seggiola im Pitti-Palast, des Lieblingsbildes der jungen Ehepaare, die nach Florenz pilgern. Die aufgeschwollene Oberlippe sowol bei der Maria als beim Johannes verräth deutlich die Art und Weise des Giulio Romano. Man vergleiche diese Mundbildung hier mit der der Madonna und der beiden Kinder auf dem bekannten Bilde

Giulio's „Madonna della Catina", Nr. 103, in der Dresdener Galerie. Selbst die Ohrform bei der Maria ist nicht die, der wir in den echten Werken Raffael's begegnen. Eine alte Copie dieses Gemäldes befindet sich in der Turiner Galerie, dort ebenfalls dem Meister selbst zugeschrieben.

Wollen wir nun die andern in dieser Sammlung dem Urbinaten zugedachten Werke betrachten, so müssen wir uns nach Saal VIII begeben, wo dieselben unter den Nrn. 1049 und 1052 aufgestellt sind.

Das erstere dieser beiden Bilder führt den Namen der Madonna aus dem Hause Canigiani zu Florenz. Seine Entstehung wurde von Passavant in das Jahr 1506 gesetzt, also in eine Zeit, wo Raffael in Florenz am Carton zu seiner „Grablegung" für Atalanta Baglioni von Perugia arbeitete.[1] Sowol dieses als auch jenes kleine Gemälde mit der heiligen Familie im Museum von Madrid, Nr. 364, gehören also, wie ebenfalls die „Grablegung" der Borghese-Galerie, ungefähr derselben Wirkungszeit (1506—7) Raffael's an. Vor der unglücklichen Reinigung und Uebermalung dieses Bildes soll ausser dem Namen des Meisters auch die Jahreszahl 1506 am Saume des Kleides der heiligen Jungfrau zu lesen gewesen sein. Die Originalzeichnung zu diesem Bilde dürfte, meiner Meinung nach, eher als in der Sammlung des Herzogs von Aumale, wie es im hiesigen Katalog heisst, in der Albertina sich befinden (†); andere mehr oder minder gute Copien dieser Zeichnung sieht man auch in den Sammlungen von Oxford und Windsor. Wie Passavant sehr richtig bemerkte, erinnert die Zeichnung in diesem Bilde am meisten an die der Borghesischen „Grablegung" von Raffael. Mir scheint jedoch hier sowol Zeichnung als Modellirung viel schwächer als in jenem berühmten Bilde zu Rom. Von dieser heiligen

[1] Gegenwärtig in der Borghese-Galerie zu Rom.

Familie gibt es mehrere alte Copien: eine in der Sakristei von S. Frediano zu Florenz, eine andere in der Galerie Corsini ebendaselbst. Diese letztere ist von einem Flamänder gefertigt[1] und gegenwärtig im Besitze der Erben des Marchese Rinuccini. Im Kataloge jener Galerie, verfasst von Herrn Milanesi, einem der Commentatoren der Vasari-Ausgabe von Le Monnier, wird die niederländische Copie als Original angepriesen und das Originalbild für Copie erklärt.

Die Münchener Madonna di casa Canigiani ist durch die ungeschickte Restauration derart entstellt, dass man beim ersten Anblicke stutzig davor stehen bleibt; nur nach einem nähern Eingehen in die Einzelheiten der Formen wird man zur Ueberzeugung kommen, dass das Bild von Raffael nicht nur componirt, sondern zum Theil auch gemalt wurde, dass es jedoch in jene Reihe von Werken des Meisters gesetzt werden muss, welche von ihm unter Mithülfe anderer ausgeführt wurden, wie z. B. auch die „Grablegung" der Galerie Borghese, die sogenannte Madonna di casa Colonna der Berliner Galerie, die Madonna Nicolini bei Lord Cowper u. a. m. Durch nichtswürdige Uebermalung ist nicht nur die Durchsichtigkeit und Klarheit der Farben verschwunden, sondern einzelne Körpertheile sind so verputzt und entstellt, dass man darin gar nicht mehr die Hand, geschweige den Geist des Meisters gewahr wird. Um auf einzelnes hier ausdrücklich hinzuweisen, z. B. der Torso und die Füsse des Christkindes, der rechte Arm desselben und die Haarmasse am Kopfe des kleinen Johannes. Auch die rechte Hand der heiligen Anna ist nicht Raffaelisch modellirt, was am Daumen besonders auffällig ist. Die Zeichnung ihres rechten Fusses

[1] Aus der harten leblosen Zeichnung und aus der Art und Weise, wie der landschaftliche Hintergrund behandelt ist, geht dies klar hervor.

ist ebenfalls verfehlt, so auch die Füsse des heiligen Joseph. Raffaelischer Geist und Charakter ist im Kopfe des Jesuskindes noch am meisten erhalten. Grossherzog Cosimo III. hatte dieses Bild seiner Tochter Anna Maria de' Medici als Brautgeschenk mit nach Deutschgegeben.[1]

Zum Schlusse noch ein Bild, welches in diesem Saale Raffael zugeschrieben wird (Nr. 1052). Es ist dies das weltberühmte Porträt des sogenannten Bindo Altoviti von Florenz: „*ed a Bindo Altoviti*", sagt Vasari, „*fece il ritratto suo, quando era giovine, che è tenuto stupendissimo*" (das für wunderschön gehalten wird). Der Aretiner scheint also dieses Gemälde nicht mit eigenen Augen gesehen zu haben. Hören wir nun vorerst, was die berühmtesten neuern Raffaelisten über dieses Bild sagen. Baron von Rumohr („Italienische Forschungen", III, 109) verweilt lange bei dem Bildnisse; er erklärt es für eins der schönsten des Urbinaten und für Selbstporträt Raffael's. „Denn", bemerkt er seinem Gegner Missiri (der es für das Bild des Altoviti gehalten wissen wollte), „wäre es das Porträt des Bindo, so hätte Vasari «*il ritratto di lui* und nicht *suo*» sagen müssen, da ja nach dem Gebrauche der italienischen Sprache das Possessivum sich stets auf das Subject des Satzes beziehen soll."

Wie zu fast allen kunstgeschichtlichen und ästhetischen Sentenzen des geistreichen Barons zu seiner Zeit die meisten Kunstgelehrten Deutschlands beipflichtend den Kopf nickten, so sind viele derselben auch in dieser grammatikalischen Sentenz ihm blindlings gefolgt. So gross auch immer die Verehrung ist, die ich vor der Gelehrsamkeit hege und so sehr mir dieselbe imponirt, so kommt es mir doch vor, dass in dieser speciellen

[1] Eine neuere verständige Restauration gab dem Bilde wieder einiges Gleichgewicht, sodass es nun geniessbarer wurde.

Frage des italienischen Sprachgebrauchs es seitens eines deutschen Gelehrten vielleicht klüger gewesen wäre, den Toscaner Missiri nicht auch noch in der Grammatik seiner eigenen Sprache in die Schule nehmen zu wollen. Kein Toscaner würde, wenigstens gesprächsweise, in solchem Falle anders als wie Vasari hier sich ausgedrückt haben.

Hätte der Aretiner mit jenem „*suo*“ den Raffael und nicht den Bindo gemeint, so würde er wol *suo proprio* gesagt haben. Und drückt er denn in ähnlichen Fällen sich nicht ebenso aus? z. B. im „Leben Tizian's“ (XIII, 20): „*dopo in casa di M. Giovanni d' Anna, gentiluomo e mercante fiammingo, suo compare, fece il suo ritratto, che par vivo*“, und ebendaselbst (S. 27) „*e l' anno che fù creato doge Andrea Gritti, fece Tiziano il suo ritratto, che fù cosa rarissima.*“

Passavant (II, 117), ein anderer Raffaelist von Weltruf, behauptet, dies Bildniss könne nicht vor 1512 gemalt sein und stelle einen jungen Mann von etwa 22 Jahren vor, und Bindo Altoviti, den 26. September 1490 geboren, zählte im Jahre 1512 gerade 22 Jahre, folglich müsse es das Porträt Altoviti's sein. Ueberdies rühmt auch er die ganz vortreffliche Erhaltung dieses Gemäldes. Ich ersuche nun jeden unter meinen Freunden, die gleich mir in Rom waren, in ihrem Gedächtniss jenes ganz vorzügliche Porträt des Sigismondo Conti mit diesem Altoviti-Porträt zusammenstellen zu wollen.

Nach Passavant (II, 111) wurde nämlich die sogenannte Madonna di Foligno für Sigismondo Conti in derselben Zeit (1511—12) von Raffael ausgeführt. Mir aber erscheint die breite, fette Pinselführung dort auf dem Bildnisse des Conti sehr verschieden von der kalten, unfreien Maltechnik, die wir auf diesem Gemälde hier gewahren. Allein stellt dieses Bild hier denn wirklich, wie Passavant meint, einen Jüngling von nur 22 Jahren vor? Könnte dieser junge

Cavalier vielleicht nicht bereits seine 25—26 Jahre zurückgelegt haben? Sei jedoch dem wie ihm wolle, ich kann nicht die Frage unterdrücken: ist denn dieses berühmte Altoviti-Porträt wirklich von der Hand Raffael's gemalt? Könnte es vielleicht nicht auch eine gute alte Copie sein? Als ich vor zehn Jahren vor diesem Bilde stand, bemerkte ich, dass die geleckte violett-rothe Farbe auf dem Gesichte statt an Giorgione, wie mehrere Kunstgelehrte meinten, eher an den Pinsel eines Restaurators aus dem vorigen Jahrhundert erinnerte. In der Zwischenzeit wurde das Gemälde im Auftrag der verständigen Direction der Pinakothek einer gründlichen Reinigung unterstellt und hat nun jene geleckte violett-rothe Gesichtsfarbe verloren, welche, wie ich befürchte, der Anlass war, dieses Bild in den Augen vieler Kunstgelehrten als das schönste Gemälde des Urbinaten erscheinen zu lassen. Ich muss übrigens zu meiner Schande offen gestehen, dass ich vor diesem Porträt kein Urtheil mir erlaube. Mit Herrn Custos Bayersdorffer dabei an Giulio Romano zu denken, erscheint mir nicht rathsam. Der Farbenauftrag hier ist durchaus nicht der der Raffael'schen Schule; auch die Form des Ohres ist nicht die, welche wir in den übrigen Bildern, weder Giulio Romano's, noch Raffael's gewahren, die Behandlung der Haare und der Brauen weicht ebenfalls von der Art und Weise ab, wie Raffael und seine Schüler die Haare behandeln. Kurz, entweder bin ich vor den Kopf geschlagen oder meine berühmten Vorgänger haben alle vor diesem Bilde sich getäuscht, was, wenn auch nicht sehr wahrscheinlich, doch immerhin möglich ist.

Ich fürchte aber, meine Leser sind dieses beständigen Widerspruchs gegen althergebrachte Ansichten längst müde, und ich gestehe, dass die Lösung einer solchen Aufgabe mir selbst keine sehr erfreuliche war. Ist es doch viel angenehmer, zumal für einen alten

Mann, in gemüthlicher Ruhe und in Frieden mit aller Welt zu leben, als vorwitzig der öffentlichen Meinung einen Stein in den Weg zu legen und dieselbe in der stolzen Sicherheit ihres Ganges aufhalten zu wollen!

HANDZEICHNUNGEN

ITALIENISCHER MEISTER IM KUPFERSTICHCABINET.

Im Erdgeschosse der Münchener Pinakothek ist in mehrern Zimmern eine berühmte Sammlung von Kupferstichen und Handzeichnungen untergebracht. Unter letztern sind die Zeichnungen der italienischen Meister besser und reichlicher vertreten als in den andern Sammlungen Deutschlands, Wien mit seiner herrlichen Albertina ausgenommen. Im Folgenden beschränke ich mich darauf, diejenigen Blätter zu verzeichnen, welche mir als echte erschienen sind. Bei der Untersuchung der in dieser Sammlung enthaltenen Handzeichnungen italienischer Meister hätte ich gern dieselbe Regel befolgt wie bei den Bildern, d. h. sie nach Schulen geordnet, der Reihe nach den Lernbegierigen vorgeführt; bei näherer Erwägung jedoch wurde es mir klar, dass es für denjenigen, welcher von der Richtigkeit meiner Bestimmungen mit eigenen Augen sich überzeugen möchte, eine gar zu beschwerliche und langwierige Arbeit wäre, jedesmal von einem Bande zu einem andern übergehen zu müssen; denn wie oben die Bilder, so sind auch die Zeichnungen leider pêle mêle zusammengestellt. Die Handzeichnungen sind in etwa 16 Bänden untergebracht, ohne dass irgendein Gedanke der Vertheilung zu Grunde gelegt wäre. So wenigstens war es vor zehn Jahren; ob sie inzwischen einer prin-

cipiellen Anordnung unterworfen wurden, kann ich nicht sagen, da es mir leider bei meinem letzten kurzen Besuch der Münchener Pinakothek unmöglich war, auch den in Bänden eingeschlossenen Handzeichnungen meine Aufmerksamkeit zu widmen.

Im Vorsaal, der zu dem Kupferstich- und Handzeichnungencabinet führt, waren diesmal folgende beachtungswerthe Zeichnungen italienischer Meister aufgestellt:

Von Raffael: Ein Blatt mit zwei Zeichnungen. Auf der einen Seite ein Bischof mit aufgehobenen Händen, aufwärts blickend; von Raffael mit Kohle gezeichnet, von einer spätern Hand, wie es scheint, mit der Feder übergangen und entstellt (zur „Disputa"). Auf der Rückseite ein kniender Jüngling mit gefalteten Händen, ebenfalls aufwärtsblickend. Was von der vorigen Zeichnung, gilt auch von dieser; beide sind nämlich als fast verloren zu betrachten.

Von Fra Bartolommeo sind zwei gute mit schwarzer Kohle gezeichnete Blätter da, Köpfe von Mönchen darstellend.

Von Domenico Campagnola (mit der Zahl 4148 bezeichnet) sah ich, unter dem Namen Tizian's, eine gute Federzeichnung, wie gewöhnlich eine Landschaft vorstellend. (†)

Zu meiner grossen Befriedigung erblickte ich die historische Zeichnung des Antonio del Pollajuolo zum Reiterdenkmal des Francesco Sforza gegenwärtig mit dem richtigen Namen des Autors bezeichnet. (†) Dieses höchst interessante Blatt sollte übrigens am Platze aufgestellt sein, wo die fälschlich dem Paolo Veronese zugeschriebene Zeichnung hängt; es wäre den Kunstfreunden dann ermöglicht, dieselbe genauer zu sehen und zu studiren.

Die hier dem Masaccio, dem Domenico del Ghirlandajo, dem Michelangelo, dem Lionardo

da Vinci, dem Tizian zugemutheten Blätter erwecken wenig Zutrauen; um so echter erschienen mir die Zeichnungen, die von deutschen Meistern in diesem Vorsaale ausgestellt waren.

Von den vielen mehr oder minder interessanten italienischen Zeichnungen aus dem 15. Jahrhundert, die diese Münchener Sammlung besitzt, will ich mich diesmal begnügen, nur die sehenswürdigsten zu erwähnen:

Band 50 enthielt vor zehn Jahren ein Blatt mit drei Studien von Maschinen und beigefügter schriftlicher Erklärung von Lionardo da Vinci. Federzeichnung mit Strichlage von links nach rechts. — Ebendaselbst: eine getuschte Federzeichnung von Andrea Mantegna: Christus zwischen den Heiligen Andreas und Longinus vorstellend, mit der Aufschrift: PIO ET IMMORTALI DEO. Wahrscheinlich war diese Zeichnung für den bekannten Kupferstich bestimmt. Eine zweite aquarellirte (grau in grau) Zeichnung auf Leinwand, den Mucius Scaevola vorstellend, erschien mir vor Zeiten ebenfalls echt. — Eine andere Zeichnung, die man in München desgleichen dem Mantegna zumuthete, kam mir dagegen als von der Hand des Veronesen Liberale vor; es ist dies eine mit der Feder gezeichnete Apostelfigur. (†)

Ein anderes Blatt mit Studien der verschiedenen Proportionen an einem der Bronzepferde von S. Marco in Venedig wurde dem Verrocchio zugetheilt. Ob diese Federzeichnung dem Verrocchio, dem A. Leopardi oder irgendeinem andern Bildhauer jener Zeit angehört, wird, meine ich, schwer festzustellen sein. Dasselbe gilt auch für die im Louvre ebenfalls unter dem Namen des Verrocchio in der „Salle aux boîtes“ ausgestellte Pferdezeichnung. Im selben Band befand sich noch eine getuschte Federzeichnung, den David vorstellend, im Begriffe dem Goliath den Kopf abzuschlagen, welche

unter dem Namen Tizian's ging, mir jedoch als von der Hand des V. Carpaccio erschien. (†)

Endlich will ich noch einer ganz vorzüglichen Federzeichnung des Domenico del Ghirlandajo erwähnen, welche eine Taufe (?) in einem Tempel, im Beisein vieler Personen, darstellte.

Band 51. In diesem Bande hatte ich die Freude, eine ganz vorzügliche aquarellirte Zeichnung des Sodoma, unter dem Namen des Maturino, zu entdecken. Dieselbe stellte Diana dar, wie sie im Gefolge ihrer keuschen Gefährtinnen eine zahlreiche Satyrfamilie in den Wald hineintreibt; gehört zu den besten Handzeichnungen des Meisters. (†) Unerfreulich, weil übergangen, ist dagegen die Tuschzeichnung desselben Meisters, mit der „Apotheose der heiligen Magdalena".

Band 52. In diesem Bande befinden sich etwa zwanzig echte und gute Zeichnungen und darunter mehrere ganz vorzügliche von Fra Bartolommeo della Porta. München besitzt also nach der Uffizien-Galerie, soviel mir bekannt ist, die an Zeichnungen des Fra Bartolommeo reichste Sammlung der Welt. Unter denselben fand ich übrigens auch eine von Bartolommeo Montagna. Es war eine Tuschzeichnung auf blauem Papier und stellte die Madonna mit ausgebreiteten Armen zwischen zwei Engeln dar. (†) —

Da die Zeichnungen dieses grossen, ernsten Meisters, welcher kaum nach seinem Verdienst gewürdigt wird, sowol in öffentlichen wie in Privatsammlungen sehr selten anzutreffen sind, so will ich zur Belehrung meiner Freunde noch einige andere davon hier anführen:

In der Sammlung zu Lille: Thronende Madonna mit dem Kinde (unter dem Namen des Giambellino); aquarellirte Zeichnung mit Gips gehöht (Braun, 12). (†)

In der Bibliothek des Christ-Church College in Oxford: ein mit schwarzer Kreide gezeichneter

Madonnenkopf (†), von Herrn Robinson dem Francia zugeschrieben.

Auch die Sammlung in Windsor-Castle besitzt (*Vol. III. Old masters*) zwei Zeichnungen des Bartolommeo Montagna; die eine derselben stellt den „Salvator mundi" sitzend, die andere einen Madonnenkopf in Vorderansicht dar. Beide in schwarzer Kreide. (†)

Eine Zeichnung des Montagna befindet sich ebenfalls in der reichen und ausgewählten Sammlung des bekannten Kunstfreundes Herrn Edward Habich in Kassel. Es ist dies eine in schwarzer Kreide ausgeführte Studie zum Bilde (?) des B. Montagna im Louvre, „Ecce homo", Nr. 270.[1] —

Um nicht die Geduld meiner Leser auf eine zu harte Probe zu stellen, will ich hier abbrechen, obschon in der Münchener Sammlung noch mehrere Zeichnungen sind, die angeführt zu werden verdienten. Doch kann ich nicht unterlassen, das Studium der Meister in ihren Entwürfen und Zeichnungen meinen Freunden dringend zu empfehlen. Man wird mit Beiseitelassung derselben den Charakter der Meister immer nur zur Hälfte kennen lernen. Es versteht sich von selbst, dass nur solchen, die in der Bilderkenntniss schon ihre Sporen sich verdient haben, das Studium der Handzeichnung Gewinn bringen kann; einem Anfänger in der Kunstwissenschaft würde es nur den Kopf verwirren und ihn auf Abwege führen. *Exempla sunt odiosa.*

---

[1] Siehe: „Handzeichnungen alter Meister aus der Sammlung Edward Habich zu Cassel, herausgegeben von Dr. O. Eisenmann, Director der königl. Gemäldegalerie in Cassel", 1. Lieferung. (Lübeck, Nöhring, 1890.)

II.

DIE GALERIE ZU DRESDEN.

VORWORT.

An die Stelle des verstorbenen Galeriedirectors Hübner wurde Professor Karl Woermann berufen. Diesem in seinem Vaterlande hochgeschätzten, verdienstvollen Kunsthistoriker haben wir es zu verdanken, dass in verhältnissmässig kurzer Zeit eine durchgreifende Reform sowol in der Aufstellung als namentlich auch in der Bestimmung der einzelnen Gemälde stattfand. Sein neuer, von ihm von Grund aus umgearbeiteter Katalog der Dresdener Galerie darf, wie ich glaube, den Vergleich mit den gepriesensten Galeriekatalogen der Neuzeit bestehen, ja, derselbe übertrifft nach meiner Ansicht die meisten derselben, insofern als bei der Gesammtaufstellung der Bilder Director Woermann die alphabetische Anordnung aufgab und an deren Stelle eine Anordnung nach logischen und wissenschaftlichen Grundsätzen im Sinne einer historischen und chronologischen Anordnung setzte.

Ausserdem erscheint mir die höchst schwierige Aufgabe der Vertheilung und Aufstellung der Bilder von ihm, soweit es eben thunlich war, zur Befriedigung aller verständigen Kunstfreunde gelöst. Die grossen Kirchenbilder, deren diese Sammlung eine ungewöhnliche Anzahl zu besitzen das Glück hat, wurden in den Sälen

mit Oberlicht aufgestellt, die kleinern Staffeleibilder dagegen fanden fast alle in den Cabineten einen angemessenen Platz, wo sie in dem ihnen allein vortheilhaften Seitenlicht beobachtet werden können.

Ein anderes und noch weit grösseres Verdienst des Herrn Director Woermann liegt in meinen Augen darin, dass er nicht, wie es an manchem andern Orte der Fall ist, sich selbst für so erfahren und in allen Kunstschulen der Welt bewandert hielt, dass er den Ansichten anderer Kunstforscher und Kunstfreunde sein Ohr verschlossen hätte. Ja, das Interesse für die ihm anvertraute Sammlung war vielmehr so lebendig in ihm, dass er weder Zeit noch Kosten und Mühen langwieriger Reisen gescheut hat, um der Wahrheit womöglich auf den Grund zu kommen. In dieser löblichen Absicht unterwarf Herr Woermann nicht nur die Kunstsammlungen Deutschlands und der Niederlande, sondern auch die Italiens einer neuen Prüfung, stets vom Wunsche beseelt, durch vergleichende Studien von der Richtigkeit oder Unrichtigkeit der vielen von andern Kunstgelehrten und Kunstfreunden vorgeschlagenen Umtaufen der Bilder in der seiner Leitung anvertrauten Galerie mit eigenen Augen sich zu überzeugen. Zu meiner grossen Befriedigung befand dabei Herr Director Woermann wenn auch nicht alle, so doch ein gut Theil meiner neuen Bilderbestimmungen für annehmbar, und so trug er auch kein Bedenken, sich öffentlich dafür zu erklären und somit sich selbst für dieselben verantwortlich zu machen. In der That nur ein hochsinniger, unparteiischer und für die Sache selbst begeisterter Galeriedirector ist im Stande, alle kleinlichen Vorurtheile und persönlichen Rücksichten beiseite zu setzen und so auch die von ihm durch eingehende Studien gewonnene Ueberzeugung öffentlich auszusprechen.

Von den etwa sechsundfunfzig von mir vorgeschlagenen neuen Bilderbestimmungen wurden, wenn ich

recht gezählt habe, von Director Woermann ungefähr sechsundvierzig bestätigt, die übrigen zehn von ihm zum Theil verworfen, zum Theil als noch nicht spruchreif in die Quarantäne verwiesen. Nach einem für mich so befriedigenden Resultate wäre anzunehmen, dass entweder die Weisheit Lermolieff's viel grösser sein musste als die der andern Kunstforscher, oder aber dass die von ihm bei Beurtheilung der Bilder befolgte Methode viel besser war als die der andern. An das erstere auch nur entfernt zu denken, wäre meinerseits lächerlich, und ich glaube, dass mir hierin alle verehrlichen Herren Collegen, selbst meine erbitterten Gegner mit inbegriffen, von ganzem Herzen beistimmen werden. Somit gelangen wir nothwendigerweise zur Schlussfolge, dass alles Verdienst lediglich der von so vielen noch verdächtigten Experimentalmethode gebührt.

Diese tröstliche Ueberzeugung gibt mir wieder Muth, nach Verlauf eines Decenniums vor den herrlichen Bildern dieser Dresdener Galerie zu erscheinen in der Absicht, noch ein zweites mal einige derselben zu besprechen und dabei die vor zehn Jahren auch in diesen Räumen begangenen Fehltritte öffentlich anzuerkennen; denn mein Wahlspruch ist und bleibt: „Ein Tag lehrt den andern.“

EINLEITUNG.

Diese herrliche, in ihrer Art einzig dastehende Bildergalerie verdankt bekanntlich ihr Dasein hauptsächlich der schrankenlosen Kunstliebe August's III. und seines excentrischen Ministers, des Grafen von Brühl. Ihre allmähliche Entstehung und Entfaltung wurde uns vom verstorbenen Director Hübner in der Vorrede seines Katalogs auf die heiterste, ansprechendste Weise erzählt.

Durch den Modenesischen Ankauf von hundert der schönsten Bilder, welche sachkundige Männer in der Gemäldesammlung von Modena ausgewählt hatten, sowie namentlich durch die fast gleichzeitige Erwerbung von zwei andern berühmten Gemälden: der sogenannten Sixtinischen Madonna von Raffael aus Piacenza und der Holbein-Madonna aus dem Hause Dolfin in Venedig, hat der Ruf dieser Sammlung in alle Weltgegenden sich verbreitet, und so galt sie bald und gilt noch heutigentags für die glänzendste Bildergalerie Deutschlands und, nach der des Louvre, auch für die kostbarste der ganzen Welt.

Es wird sich daher für jeden Kunstfreund wol der Mühe verlohnen, diese prachtvolle Sammlung näher zu betrachten, sich Bild für Bild in derselben kritisch anzusehen und dieselben sodann in historische Gruppen, nach Schulen gesondert, mit andern Sammlungen zu

vergleichen. Nur auf diese Weise, denke ich, werden wir uns einen richtigen Maassstab zur Beurtheilung und Schätzung auch dieser Galerie erwerben können. Doch beschränken wir uns hier auf die italienischen Meister.

Die Bildersammlung von Modena, aus der August III. hundert Bilder auswählen liess[1], hatte sich nach und nach gebildet. Die meisten von jenen Gemälden, wie z. B. die von Tizian, von Paolo Veronese, von Dosso und Garofolo, waren vom Herzog Cesare d'Este in den Jahren 1598 und 1599 von Ferrara nach Modena gebracht worden; die werthvollsten aber, wie die vier Altarbilder des Correggio, hatte Franz I. theils durch List theils mit Gewalt aus den Kirchen, für die sie gemalt waren, entführen und ins herzogliche Schloss bringen lassen; denn im vorigen Jahrhundert war das Beispiel des prunksüchtigen, sogenannten grossen Ludwig XIV. von Frankreich für alle regierenden Fürsten Europas ansteckend geworden. Nicht nur ein „Versailles", auch einen „Louvre" wollte ein jeder von ihnen besitzen. Es war somit ganz in der Ordnung, dass die Mehrzahl der Bilder, aus welchen damals die Modenesische Galerie bestand, der Lombardisch-Venetianischen und vornehmlich jenen Ferrara und Modena am nächsten gelegenen Malerschulen angehörte, also vor allen der Ferraresisch-Bolognesischen, der Venetianischen und der Parmensischen. Beginnen wir daher unsere kritischen Studien mit der Betrachtung der Gemälde aus den zwei ersten der ebengenannten Schulen, d. h. der Ferraresischen und der Venetianischen.

---

[1] Der Verkaufsvertrag wurde zu Ferrara am 17. September 1745 unterzeichnet. Siehe: „*Notizie di sei dipinti ad olio di Antonio Consetti Modenese, posseduti e descritti dal conte Giovanni Francesco Ferrari-Moreni.*" Modena, Soldani, 1858, S. 13. Man consultire darüber auch Cav. A. Venturi: „*La Galleria Estense di Francesco I.*"

DIE FERRARESEN.

Unter allen Völkerschaften der alten Emilia, jener Landschaft, welche von dem Po, dem Appennin und der Marecchia eingeschlossen wird, sind die Ferraresen die kunstbegabtesten und stehen insofern, wie die Herren Crowe und Cavalcaselle sehr richtig bemerkt haben, mit den Veronesen fast auf einer Linie. Wenn es uns aber, wie wir schon bemerkt haben, heutigentags noch vergönnt ist, den veronesischen Charakter vom Anfange des 14. Jahrhunderts bis zu Ende des 16. in noch erhaltenen Werken zu verfolgen, so sind dagegen ältere Kunstwerke der Ferraresischen Schule unserer Betrachtung leider entzogen, indem von den Künstlern Ferraras aus dem 14. Jahrhunderte uns nur noch die Namen erhalten sind.[1] Wir sehen uns daher genöthigt, die

[1] Ferraresische Maler von Bedeutung scheint es übrigens zu Anfang des 15. Jahrhunderts noch nicht gegeben zu haben, sonst hätten Byzantiner, wie der Maler Georgias aus Konstantinopel, daselbst schwerlich Arbeit gefunden. (Siehe darüber L. Napoleone Citadella, „*Notizie relative a Ferrara*", 1864, S. 562.) Von diesem Maler Georgias, der übrigens sich in Venedig ausgebildet zu haben scheint, besitzt die Brera-Galerie zu Mailand den Evangelisten Marcus (Nr. 182) auf Goldgrund gemalt. Auch finden wir in der ersten Hälfte jenes Jahrhunderts am Hofe von Ferrara fast ausschliesslich nur fremde Maler mit Arbeiten betraut, wie unter andern: Pisanello, Jacopo Bellini, ein Andrea von Padua, ein Angelo da Foligno, ein Daniele Agresti, ein Servadio von Verona und ein Jacopo da Soncino, genannt Sagramoso, welcher vom Jahre 1419 bis 1457 in Ferrara wirkte. (Siehe „*I Pittori degli Estensi nel sec. XV°*", von Giuseppe Campori aus Modena.) Alle diese mehr oder weniger unter-

„heroische“ Epoche dieser Malerschule, d. h. die sogenannten Giottesken, ganz zu übergehen und unser Studium mit jener Epoche zu beginnen, in welcher vornehmlich der Charakter oder die vom innern, geistigen Leben bedingten Eigenthümlichkeiten der äussern Erscheinung in Menschen und Dingen zu fassen und darzustellen die Hauptaufgabe war, die die Kunst zu lösen anstrebte. Diese Epoche ist in der Malerschule Ferraras hauptsächlich durch Cosimo Tura, Francesco del Cossa und Ercole Roberti repräsentirt. In ihrer Heimat nahm der eine wie der andere dieser drei bedeutenden, charaktervollen Meister denselben Platz ein, welchen in der umbrischen Schule Pier dei Franceschi oder della Francesca und sein Schüler Luca Signorelli; in der florentinischen Andrea del Castagno, Fra Filippo, Antonio del Pollajuolo und Sandro Botticelli; in der venetianischen die Vivarini und andere; in der paduanischen A. Mantegna, Carlo Crivelli, Dario und Girolamo da Treviso, und in der veronesischen Liberale, Domenico Morone und Bonsignori; in der lombardischen Vincenzo Foppa behaupteten. Diese Kunstepoche in Oberitalien wird von den Kunsthistorikern gemeinhin die Mantegneske genannt, und ich lasse gern diese Bezeichnung gelten, falls man damit nur betonen will, dass Andrea Mantegna eben der grösste Vertreter dieser Periode der Kunst gewesen sei. Sollte man aber damit sagen wollen, dass die Repräsentanten dieser Epoche in den andern Kunstschulen des Pothales den Mantegna nachgeahmt hätten und von ihm sich direct hätten beeinflussen und den Weg weisen lassen, so muss ich auf das entschiedenste dagegen als eine oberfläch-

---

geordneten Maler waren entweder schon todt oder doch sehr alt, als Tura und Cossa ihre Laufbahn begannen, d. h. um 1455. Das Bild des Georgias ist wol von Ferrara nach Mailand gekommen.

liche und flache Anschauung und Auffassung der Kunstgeschichte protestiren.[1] Die Geschichte der einzelnen

[1] Man hat z. B. namentlich die Veronesen Francesco Carotto, Bonsignori und Giolfino als Nachahmer des Mantegna hingestellt. Was nun den Carotto anbetrifft, so ist allerdings wahr, dass er, wie Vasari berichtet, in seiner Jugend nach den unter Liberale verbrachten Lehrjahren einige Zeit im nahen Mantua unter dem Einflusse des Mantegna gestanden hat und dort einige Werke schuf, welche an die Art des Mantegna erinnern, wie z. B. seine kleinen unschönen Madonnenbilder in Modena (Nr. 50) und im Städel'schen Institut zu Frankfurt (Nr. 145) es darthun. Vergleicht man nun diese zwei Bildchen des Giovan Francesco Carotto mit seinen frühern unter der Leitung seines Lehrers Liberale ausgeführten, wie z. B. mit jenem Madonnenbilde der Louvre-Galerie, Nr. 198, welches dort fälschlich dem Girolamo dai Libri zugeschrieben wird, so erkennt man unschwer, dass wenn auch Carotto unter dem Einflusse des grossen Paduaners seine erste Liberalische Ausdrucksweise zwar verfeinerte, er dabei aber keineswegs seinen specifisch veronesischen Charakter preisgab. Nach seiner Vaterstadt zurückgekehrt, vergisst Giovan Francesco gar bald die Weise des Mantegna und entfaltet nach und nach seinen eigenthümlichen Charakter, welcher durchaus veronesisch ist und es auch bis an des Meisters Tod verbleibt. Man studire ferner die mit dem Namen bezeichneten Werke des Bonsignori vor seiner Niederlassung in Mantua (1490): in der Städtischen Galerie und in den Kirchen von S. Bernardino und von S. Paolo in Verona, und ich denke, dass jeder Sachkundige, nicht von der Beeinflussungstheorie Betäubte, in denselben wol den Einfluss des Aloise Vivarini und des Liberale, nicht aber den speciellen des Mantegna wahrnehmen wird. Bonsignori hat allerdings später, als er sich in Mantua niederliess, manches von seinem grossen Collegen Mantegna gelernt und auch angenommen, und ist auch in einigen seiner Bildnisse seinem grossen Vorbilde so nahe gekommen, dass dieselben von Anfängern in der Kunstwissenschaft für Werke des Paduaners gehalten wurden. Dies findet statt z. B. bei dem Porträt des Vespasiano (?) Gonzaga, Nr. 161, in der Städtischen Galerie von Bergamo (dort fälschlich dem Mantegna zugetheilt) (†) — die Zeichnung in schwarzer Kreide zu diesem Bilde befindet sich, wenn ich mich recht besinne, im Depot der Uffizien-Sammlung — und ebenfalls bei jenem Bildnisse eines andern

Kunstschulen wird man nur dann richtig verstehen lernen, wenn man, wie schon gesagt, diese als ein lebendiges Ganze betrachtet und studirt, gleich einem Organismus, welcher vom Keime an bis zu seinem Ersterben seine Entwickelung hat, von Stufe zu Stufe steigt, um dann von Stufe zu Stufe zu sinken.[1] In der Malerschule

---

Gonzaga (Lodovico?) in der Galerie Sciarra-Colonna in Rom, ein Bild, das überdies noch die gefälschte Aufschrift mit dem Namen des Andrea Mantegna und die Jahreszahl 1504 trägt. — Ja, selbst die Werke von der Hand des Niccolò Giolfino, des persönlichen Freundes Mantegna's in der Kirche von S. Anastasia und in der Städtischen Galerie von Verona zeugen keineswegs von einem Einflusse des gewaltigen Paduaners, sondern sagen jedem der sie näher betrachtet: wir sind Werke eines Schülers des Liberale. Hat man doch selbst Bilder der Florentiner Antonio Pollajuolo und S. Botticelli dem Mantegna zugemuthet. So werden aus Unkenntniss Werke aus derselben Kunstepoche von Anfängern jedesmal dem grössten Vertreter der betreffenden Periode, hier dem Mantegna, dort dem P. Perugino, anderwärts dem Lionardo zugeschrieben. Und, um schliesslich noch ein anderes Beispiel solcher Verwechselungen hier anzuführen, wurde nicht selbst die allegorische Figur, „l'Abbondanza" darstellend, ein schwaches Atelierwerk des S. Botticelli, gegenwärtig im Besitze des Duc d'Aumale, vom verstorbenen Pietro Selvatico (Vasari, V, 193) dem A. Mantegna zugesprochen? Selvatico nennt jene Figur „eine Jahreszeit" und behauptet sogar, dass jenes Bild die „schönste Manier" des Paduaners an den Tag lege. Derselbe zu seiner Zeit in Italien hochgefeierte Kunstkritiker nahm auch „Die Verkündigung" des Francesco del Cossa in dieser Galerie für ein Werk des Mantegna, weil eine falsche Aufschrift mit dem Namen des Mantegna darauf stand. Und ebenso ergeht es noch immer einem andern Bilde des Cossa im Städel'schen Institut zu Frankfurt, welches, seines gefälschten Cartellinos halber, ebenfalls als Werk des Mantegna dem Publikum präsentirt wird. Dies alles beweist, dass ein durchgreifender Säuberungsprocess in der italienischen Kunstgeschichte stattfinden muss, soll dieselbe eine feste Basis gewinnen.

[1] Technische Mittel mag allerdings eine Schule in der andern erlernen und sich aneignen, Auffassung und Empfindung

von Venedig, welche das Glück hatte, durch keine äussern Umstände in ihrem Lebensgange gestört zu werden, kann man die ganze Parabel, welche die Kunst in ihrem Laufe beschrieben, am vollständigsten übersehen, von den sogenannten Byzantinern bis herab auf Tiepolo und Pietro Longhi.[1]

Dagegen ist die Malerschule von Ferrara unserm Studium erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zugänglich, wo sie uns als aufblühend und ebenso reich wie eigenthümlich sich entfaltend erscheint.[2]

---

aber sind als etwas Lebendiges, durch und durch Innerliches, wie die Sprache, stets Sache des Individuums und somit der Nationalität, der Rasse. Antonello von Messina hat das Eyck'sche Malsystem von einem Flamänder erlernt, trotzdem ist er in seinen Darstellungen Italiener geblieben; Dürer war längere Zeit in Venedig, nichtsdestoweniger sieht der deutsche Künstler aus jedem seiner Striche heraus. Den äussern Einfluss irgendeines Toscaners auf irgendeinen Lombarden, eines Lombarden auf einen Venetianer oder umgekehrt, lasse ich natürlich, das versteht sich doch wahrlich von selbst, gelten. Es wäre lächerlich, leugnen zu wollen, dass Italiener nicht auf einzelne Flamänder oder Deutsche eingewirkt, oder dass die grossen Repräsentanten nordischer Kunst, wie van Eyck und Dürer von manchem Italiener nicht nachgeäfft worden seien. Dies kann aber noch nicht beweisen, dass die Kunstschule als solche dadurch in ihrem besondern Entwickelungsgange gestört oder auf irgendeine Weise beeinflusst worden sei, wie dies doch noch heutzutage von so manchem Kunsthistoriker behauptet wird.

[1] Wenn ich nicht müde werde, diese Anschauung als von principieller Wichtigkeit zu betonen, so geschieht es nur, weil ich die Kunstjünger, die meiner Führung sich zu überlassen geneigt wären, von dem Abwege fernhalten möchte, auf dem die Kunstgeschichte von Vasari an, und zwar hauptsächlich durch ihn, bis auf die neuesten Zeiten sich bewegt hat, was sicher den wahren Fortschritt und das Gedeihen der Kunstforschung nur gehemmt hat.

[2] In der Städtischen Galerie von Ferrara zeigt man, als aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, ein die „Dreieinigkeit" darstellendes Bild, auf Holz gemalt und mit den Initialen GG.

Einerseits waren die Ferraresen von der gelehrten Schule, welche Squarcione ungefähr um 1430 im nahen Padua gegründet hatte, vielfach beeinflusst, andererseits dürfte vielleicht später auch der längere Aufenthalt und Wirkungskreis des grossen Perspectivlehrers Pietro della Francesca oder dei Franceschi aus Borgo San Sepolcro nicht verfehlt haben, den Künstlern Ferraras einen Impuls zu geben, in der nämlichen strengen und gelehrten Richtung sich fort zu entwickeln. Es ist wahr, dass Roger van der Weyden vom Hause Este Bestellungen erhielt (um 1451), aber den Schluss, welchen die Herren Crowe und Cavalcaselle (I, 514) daraus ziehen, dass Roger auf Galasso Gallassi (?), auf Tura und Cossa eingewirkt habe, will mir ebenso wenig einleuchten als ihre Ansicht, dass Lorenzo Costa und

---

bezeichnet (Nr. 54). Gehört dieses rohe Werk wirklich dem Galasso Galassi an, dem man es dort zuschreibt, so muss es zwei ferraresische Maler dieses Namens gegeben haben, nämlich den ebengenannten, welcher nach Vasari um 1404 auch in der Kirche von Mezzaratta bei Bologna gemalt haben soll, und einen jüngern Galasso Galassi, der, wie ebenfalls Vasari berichtet, um 1438 auf die Welt gekommen wäre, und von dem die zwei Heiligen, Petrus und Johannes der Täufer, auf Holz gemalt, in einer der Unterkirchen von Sto. Stefano in Bologna herrühren sollen. Auf dem einen jener Bilder bemerkt man ebenfalls zwei G. Von diesem letztern Maler dürfte vielleicht auch die heilige Apollonia in der Bologneser Pinakothek gemalt sein, dort dem Marco Zoppo zugeschrieben, was auch die Herren Crowe und Cavalcaselle (I, 349, 4) annehmen. Noch eines andern Malers von Ferrara aus dieser Epoche muss ich hier gedenken, nämlich des Grossvaters von Timoteo Viti, Antonio Alberti von Ferrara, der lange in Urbino verweilte und daselbst unter anderm 1439 ein Poliptykon für die Kirche des heiligen Bernardinus malte (gegenwärtig in der Sammlung der Akademie der schönen Künste von Urbino). Dieser Antonio, den Vasari ohne allen Grund zum Schüler seines Angelo Gaddi macht, ist nicht ohne allen Charakter und steht im Range ungefähr zwischen den Venetianern Jacomello de Flor und Antonio Vivarini.

Ercole Grandi junior von den Peruginern beeinflusst worden seien.[1]

Leider ist man gewöhnt, die Ausübung der Kunst als etwas Zufälliges, Aeusserliches, als etwas ganz Unabhängiges von dem speciellen Charakter des Volkes, von dem dieselbe ausgeübt wird, zu betrachten und übersieht dabei die organischen Gesetze, nach denen das Leben der Kunst sich entwickelt, zu einem in bestimmten Grenzen sich bewegenden Organismus sich gestaltet. So wittern die Kunstschriftsteller hier vlämische, dort florentinische oder umbrische Einflüsse in Kunstschulen, die doch offenbar, wenn man sie gründlicher studirt, ihren speciellen Localcharakter stets bewahrt haben.

Dass Niederländer während ihres längern Aufenthalts in Italien nicht nur den Antonello da Messina, sondern vielleicht auch andere Italiener in das von der van Eyck'schen Malerschule angewandte Malsystem einweihten, gebe ich ja gern zu, dasselbe fand bekanntlich auch in Deutschland statt. Es unterliegt keinem Zweifel, dass etliche italienische Maler Bilder von Jan van Eyck, van der Goes und von Memling, welche in jenen Zeiten von den italienischen Kunstfreunden sehr geschätzt und daher auch gesucht waren, copirten oder nachzuahmen trachteten; dass aber solche Aeusserlichkeiten uns zur Behauptung berechtigen sollten, die Flamänder hätten die Italiener den Naturalismus oder Realismus gelehrt, wie dies Baron von Rumohr schon gepredigt hat, das scheint mir doch über das Ziel hinaus geschossen und durch und durch unwahr. War es doch die Entwickelung der Kunst selbst, die,

[1] Diese alberne Beeinflussungstheorie ist in meinen Augen nichts anderes als gelehrte Spiegelfechterei. Wo haben denn die Herren Crowe und Cavalcaselle authentische Werke des Galasso Galassi junior gesehen, um in denselben den Einfluss des Roger van der Weyden wahrnehmen zu können?! Seien wir doch vor allem ehrlich!

wie in den Niederlanden, so auch in Deutschland und Italien auf das Studium der Natur geführt hat.[1]

Meine jungen Freunde mögen diese Expectoration mir gütigst verzeihen. Kehren wir nunmehr zu unsern Ferraresen zurück. — Die bedeutenderen Maler in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts waren also: der derbe, knorrige und eckige, oft aber auch grossartige Cosimo Tura, Cosmè genannt[2] (1496 gestorben); der ernste, zuweilen etwas mürrische Francesco Cossa, dem Tura geistesverwandt, wiewol nie so grotesk wie dieser; Ercole Roberti, von dem nur wenige Werke auf uns gekommen sind; Ercole Grandi di Giulio Cesare; Francesco Bianchi, in Modena Frarrè genannt; Coltellini; Domenico Panetti und Lorenzo Costa.

Diese ferraresische Malergemeinde theilte sich dann in zwei Hauptbranchen, von denen die eine mit Tura, Panetti und Coltellini in Ferrara verblieb, die andere mit Francesco Cossa, Ercole Roberti und Lorenzo Costa durch die Bentivogli nach Bologna gezogen, in dieser

---

[1] Vasari berichtet im Leben des Malers Paolo Uccelli (III, 92): „*ma fù bene assai che Paolo con l' ordine della prospettiva gli andò diminuendo e ritraendo* (d. h. *i paesi*, die Landschaften) *come stanno quivi appunto* (d. h. gerade so wie sie sind), *facendovi tutto quel che vedeva, cioè campi, arati, fossati, ed altre minuzie della natura*" u. s. w., und im Leben des Alesso Baldovinetti (IV, 104): „*e di tutte le minuzie, che la madre natura sa fare, si sforzò d' essere imitatore. Dilettossi molto di far paesi, ritraendoli dal vivo e naturale, come stanno appunto.*"

[2] Im Jahre 1458 wurde Tura vom Herzog Borso zum Hofmaler ernannt und bekam den Auftrag, die im Saale des Lustschlosses Belfiore von Angelo da Siena begonnenen Wandmalereien zu vollenden. Aus einem von Cav. Alfredo Venturi veröffentlichten Document ersieht man, dass Tura im Jahre 1490 arm und kränklich war und zudem gehörlose Schuldner hatte.

Stadt den grössten Theil ihres Lebens wirkten. Francesco Bianchi mag zwischen 1480 und 1490 in Modena sich niedergelassen haben; Francesco Cossa kam schon 1470 nach Bologna, Lorenzo Costa um 1483.[1]

Die Berichte des Vasari über diese alten ferrareser Maler und ihre Werke sind über alle Maassen confus und haben daher in dem betreffenden Abschnitt der italienischen Kunstgeschichte eine grosse Verwirrung erzeugt. Denn da der Aretiner hier den Francesco Cossa mit Lorenzo Costa, dort den Ercole Roberti mit Ercole di Giulio Cesare, und dann den erstern wieder mit Cossa verwechselt, so darf es uns nicht Wunder nehmen, dass auch hier die ganze Schar der spätern

---

[1] Francesco Cossa wird bereits im Jahre 1456 als Maler erwähnt bei Arbeiten, die er mit seinem Vater für den Dom Ferraras ausführte (Cittadella, a. a. O., 78). Am 25. März 1470, als er die drei Hauptbilder im Saal von Schifanoia vollendet hatte, richtet er den von A. Venturi publicirten Brief an seinen Herrn Borso, aus dem hervorgeht, dass er, „der doch als Maler schon einen Namen sich gemacht zu haben glaubt", in seinem Selbstgefühl sich verletzt erachtet, mit den andern im selben Saal beschäftigten Malern mit dem nämlichen Maass gemessen zu werden. Ende dieses Jahres muss Cossa nach Bologna übergesiedelt sein; 1472 malte er dort die jetzt leider ganz verdorbene „Madonna del Baracano". Es dürfen also dieser edle Meister und ebenso sein Mitarbeiter Ercole Roberti als die eigentlichen Gründer der alten sogenannten bolognesischen Malerschule betrachtet werden, im Gegensatz zu den Localschriftstellern, welche ihren Marco Zoppo, einen Schüler des Squarcione, als von Lippo Dalmasii abhängig hinstellen und als Lehrer des Francesco Francia bezeichnen. Was die Malerkunst der Bolognesen in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu leisten im Stande war, kann man an den wenigen Fresken und Bildern des Lippo Dalmasii in Bologna erkennen (auch die National-Gallery in London besitzt ein mit dem Namen bezeichnetes Madonnenbild dieses Lippo Dalmasii), sowie an einem Tafelbilde von Jacopo de Avanzi (mit dem Namen bezeichnet) in der Galerie Colonna ai S. S. Apostoli in Rom.

Kunstschriftsteller, sowol die in- als die ausländischen, wieder blindlings dem Vasari nachgefolgt sind.[1]

Von diesen alten ferrareser Meistern nun sind in der Dresdener Galerie vertreten: Francesco Cossa und Ercole Roberti. Reichlicher finden wir dagegen in diesen Sälen die Ferraresen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, den Dosso, den Garofolo, den Mazzolino, den Girolamo da Carpi repräsentirt.

FRANCESCO COSSA oder DEL COSSA.

Der Katalog des verstorbenen Hübner wies das Bild mit dem „Englischen Gruss" (Nr. 43) dubitativ dem Antonio del Pollajuolo zu, dabei bemerkend, dass es mit grösserer Wahrscheinlichkeit der altflorentinischen Schule angehöre, — ein fernerer Beweis, dass es sogar einem Galeriedirector nicht immer leicht fällt, durch blosse Intuition vor dem Werke eines grossen, charaktervollen Meisters auch nur Localschulen voneinander zu unterscheiden. Die Herren Crowe und Cavalcaselle (II, 527) erkannten dagegen richtig in diesem Gemälde die Hand eines Ferraresen, blieben jedoch unschlüssig, ob sie dasselbe dem Baldassare Estense[2] oder aber

---

[1] So nahmen z. B. die florentiner Commentatoren des Vasari (IV, Anmerkung 1) den „Hercules Ferrariensis Pictor", der im Jahre 1483 als Pathe bei der Taufe eines Söhnleins des Bartolommeo Garganelli fungirte, für den Ercole Grandi di Giulio Cesare, während es doch klar ist, dass hier nur jener Ercole von Ferrara gemeint sein kann, der nach dem Tode des Cossa die Wandmalereien in der Kapelle Garganelli ausführte, d. h. der Ercole Roberti.

[2] Von diesem sehr wenig bekannten Maler oder, wenn man lieber will, Dilettanten (er war Kriegshauptmann und, wie es hiess, Bastard eines Prinzen aus dem Hause Este) existiren zur Zeit, soviel ich weiss, nur noch einige Porträts im Profil, von denen eins aus der Galerie Costabili zu Ferrara nach London ging, ein anderes sehr beschädigtes vor etlichen Jahren aus der-

dem Ercole Grandi di Giulio Cesare zuschreiben sollten. Der Gesichtstypus der Maria ist durchaus derselbe, den wir in dem mit dem Namen bezeichneten Bilde des Francesco Cossa vom Jahre 1474 in der Bologneser Pinakothek finden, nur dort vollkommener ausgeprägt. Die hochgeschwungenen Falten am Mantel der Jungfrau sind ebenfalls dieselben, welche wir im obengenannten Bilde wahrnehmen; der stark bräunliche Fleischton auf dem Porträt des Donators auf dem Bilde vom Jahre 1474 in Bologna erscheint auch hier auf dem Gesichte des Engels; die Form der Hand mit den breiten Fingern sowie die dichten, wellenförmigen Falten am untern Saume des Madonnenkleides erinnern gleichfalls an das Bild der bolognesischen Pinakothek. Dies alles bestimmte mich, dieses hochinteressante Gemälde als Jugendwerk des Francesco del Cossa zu be-

---

selben Sammlung vom Antiquar Commendatore Michelangelo Guggenheim in Venedig erworben wurde. Beide Bilder waren mit dem Namen des Meisters bezeichnet. Balthasar wurde 1472 vom Herzog Borso beauftragt, die Bildnisse auf den drei Wandgemälden des Cossa zu retouchiren, d. h. wol zu verschönern, denn Balthasar war vornämlich Porträtmaler („*et per acconzare* [ausbessern] *36 teste de Schifanoio del duca Borso et parte de' busti et per altre teste, de comission del duca Borso — ducati 36*"). Balthasar scheint zu Anfang der vierziger Jahre des 15. Jahrhunderts geboren zu sein und als Maler sich in Ferrara ausgebildet zu haben. Im Jahre 1462 treffen wir ihn in Pavia, der Vaterstadt seiner Frau, im Dienste des Herzogs Galeazzo Maria Sforza, der ihn schätzte und in dessen Auftrag er mit Malereien im Schlosse zu Pavia beschäftigt war. Ende des Jahres 1469 kehrte er mit warmen Empfehlungen seines lombardischen Gönners nach Ferrara zurück und trat dort sogleich in die Dienste des Herzogs Borso. Obwol er, gleich Cosimo Tura, als officieller Maler betrachtet wurde, so lebte er doch in sehr ärmlichen Verhältnissen von einer kleinen Pension des Herzogs. Im Jahre 1502 malte er auf Bestellung des Herzogs Ercole ein grösseres Altarbild, welches verloren gegangen zu sein scheint.

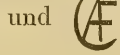
trachten[1] — eines Meisters, von dem auch die Herren Crowe und Cavalcaselle keinen sehr klaren Begriff sich gemacht zu haben scheinen, da sie z. B. auch den grossen „Heiligen Hieronymus“ am Altar der Kapelle Castelli in S. Petronio, auf die Versicherung der bologneser „Führer“ hin, noch immer dem Lorenzo Costa zuschreiben (II, 542), obwol, wie mir scheint, auch jene grossartige Figur durchaus das Gepräge von Francesco Cossa an sich trägt.[2] (†) Leider ist das kostbare Bild durch ein Machwerk modernster Kunst verdeckt.

Eine andere sehr charakteristische Arbeit dieses viel zu wenig beachteten und doch so bedeutenden Ferraresen befindet sich in der Kirche von S. Giovanni in

---

[1] Von diesem Bilde gab uns Braun in Dornach eine ganz vorzügliche Photographie (Nr. 21), die ich zum Studium allen Kunstfreunden empfehle. Auch diese meine Bestimmung des Bildes wurde längere Zeit allgemein beanstandet. Da jedoch später dieselbe auch von Director Woermann als richtig bestätigt wurde, so darf sie, wie ich glaube, jetzt als gesichert betrachtet werden. Der Meister dürfte dieses Bild, Nr. 43, ums Jahr 1471 für die Kirche dell' Osservanza in Bologna gemalt haben.

[2] Auch Dr. W. Bode (II, 621) schreibt das Hieronymusbild in S. Petrino dem L. Costa zu. Ueberdies gibt er diesem letztern Meister ebenfalls die Bilder der Kapelle Marsilj in derselben Kirche, d. h. die „Marter des heiligen Sebastianus“, die „Verkündigung“ und die zwölf Apostelfiguren. Es ist mir wahrlich unerklärlich, wie ein Kunstgelehrter vom Rufe des Herrn Dr. W. Bode alle diese so sehr voneinander abweichenden Gemälde ein und derselben Hand zumuthen kann! Meiner eigenen Ueberzeugung nach gehört die „Marter des heiligen Sebastianus“ einem uns unbekannten Ferraresen; die „Verkündigung“ erscheint mir als Arbeit eines Gehülfen des Francesco Francia nach den Cartons des Meisters ausgeführt, und die zwölf Apostelfiguren erinnern mich sowol in den Gesichtstypen als auch in den Formen an Francesco Cossa und dürften, wie ich glaube, ebenfalls nach Zeichnungen oder Cartons dieses Meisters, nach dessen Tode, von einem seiner Gehülfen oder Schüler angefertigt worden sein.

Monte zu Bologna. Es ist dies das Glasfenster, den heiligen Johannes auf Patmos darstellend, und  (Francesco Cossa) bezeichnet.

Auch das andere kleinere Glasfenster dort mit der Madonna und den zwei Kindern, nebst dem Wappen des Bestellers, gehört dem Cossa und keineswegs dem Costa an. In derselben Kirche (Kapelle 6, links) sieht man überdies noch ein ganz übermaltes Madonnenbild und zwei Engelknaben, das vielleicht ehemals ebenfalls ein Werk des Cossa gewesen sein mochte oder wenigstens nach seiner Zeichnung ausgeführt wurde.

Aus dem oben erwähnten, von Venturi veröffentlichten Briefe des Cossa an Herzog Borso vom Jahre 1470 erhellt, dass Cossa im Anfange jenes Jahres die drei Hauptbilder an der Wand der Anticamera im grossen Saale von Schifanoia bereits vollendet hatte.[1] Das Gesicht des Borso und wahrscheinlich auch die einiger Hauptfiguren in jenen Wandgemälden wurden jedoch, wie schon bemerkt, auf Geheiss des Fürsten von Balthasar Estense retouchirt, sodass man an der „Mache“ derselben schwerlich noch die Hand des ursprünglichen Malers zu sehen vermag. Was in jenen Bildern deutlicher als alles andere den Meister Cossa erkennen lässt, ist, wie mir scheint, der landschaftliche Hintergrund. Es ist dieselbe charakteristische Landschaft, die wir im Bilde mit der Madonna del Baracano und in dem Predellenbildchen mit den Wundern des heiligen Hyacinthus in der vaticanischen Gemäldesammlung gewahren. Während nun in der Vaticanischen Pinakothek dies letztere Bildchen auf Benozzo Gozzoli getauft wurde, so führen in der von

[1] Das Verdienst, zuerst in jenen Gemälden die Hand des Francesco Cossa erkannt zu haben, gebührt Herrn Fritz von Hark, dem jungen vielversprechenden Kunstforscher aus Dresden.

Ferrara zwei sehr charakteristische Rundbildchen des Cosimo Tura den Namen des Francesco Cossa. Täusche ich mich nicht sehr, so besitzt in Deutschland auch das Städel'sche Institut ein allerdings sehr verdorbenes Bild des Cossa (Nr. 13). Auf demselben ist der Apostel Marcus dargestellt. Die Aufschrift mit dem Namen des Mantegna ist augenscheinliche Fälschung. (†) Vor vielen Jahren sah ich in der Kunstsammlung des Herrn von Kestner zu Hannover die einzelnen Figuren eines Donators und seiner Gattin, beide kniend mit gefalteten Händen, auf Leinwand gemalt; jene etwas verdorbenen Bilder galten dort für Werke des Cossa, allein, wie mir schien, mit Unrecht.

Unter den vielen herrlichen Werken italienischer Kunst, welche die National-Gallery in London zu besitzen das Glück hat, befindet sich auch ein Tafelbildchen von unserm Francesco del Cossa. Auf demselben ist der heilige Dominicus oder auch wie andere wollen der heilige Vincentius Ferrer dargestellt; das Bild war das Mittelstück eines Triptychons[1], das, wie Dr. Gustavo Frizzoni meint, ehemals einen Altar der Kirche von S. Petronio zu Bologna geziert haben soll und das von Vasari als Werk des Lorenzo Costa angeführt wird (IV, 248).

Francesco del Cossa dürfte etwa in den dreissiger Jahren des 15. Jahrhunderts geboren sein; um 1481 war er schon todt. Authentische Handzeichnungen dieses Meisters kamen mir bisher nicht vor.

Gehen wir nun über zu seinem jüngern Landesgenossen und Mitarbeiter in Bologna, ich meine den Ercole di Roberto.

ERCOLE ROBERTI.

Dieser Maler war, wie N. Cittadella („*Notizie relative a Ferrara*", S. 583) berichtet, der Sohn eines Malers

[1] Die zwei Flügelbilder dazu befinden sich im Hause der Frau Barbi-Cinti in Ferrara.

Antonio, der im Jahre 1479 bereits als todt angegeben wird, und dürfte, nach meiner Ansicht, etwa in der Mitte der vierziger Jahre des 15. Jahrhunderts in Ferrara das Licht der Welt erblickt haben[1]; 1496 war er schon nicht mehr unter den Lebenden. Aus einem ebenfalls vom Cav. Alfredo Venturi veröffentlichten Briefe (vom 19. März 1491) des Ercole Roberti geht hervor, dass er Kinder hatte, in ärmlichen Verhältnissen lebte und schon damals seit mehrern Jahren im Dienste des Herzogs Ercole stand. Ercole Roberti scheint in der That bereits im Jahre 1486 Bologna verlassen zu haben und nach Ferrara übergesiedelt zu sein. Aus jenem Briefe an seinen Herrn spricht ein edler, milder Charakter und Ercole war auch, wie wir wissen, am Hofe von Ferrara, namentlich vom Prinzen Alfonso und dessen geistreicher Schwester Isabella mehr wie ein Freund, denn als ein um den Lohn arbeitender Unterthan behandelt.[2] Im Jahre 1490 begleitete Roberti die neuvermählte Prinzess Isabella von Ferrara nach Mantua, an deren Hofe er einige Zeit lang die Stelle eines Garderobiers, wie Velasquez später am Hofe Philipp's IV., bekleidet haben soll.

Von diesem höchst energischen Künstler besitzen wir kein authentisch beglaubigtes Werk. Zwei werthvolle Bildchen, Nr. 45 und 46, in dieser Galerie von Dresden sind aus der Sakristei der Kirche von S. Giovanni in Monte zu Bologna nach Dresden unter dem Namen des Ercole Grandi gekommen.[3] Da sich in derselben

---

[1] Herr Cav. A. Venturi lässt ihn dagegen erst in den fünfziger Jahren geboren sein.

[2] Siehe darüber den interessanten Aufsatz, den der verdienstvolle Cav. Venturi im Heft VIII des „*Archivio storico dell' arte*" vom Jahre 1889 veröffentlichte.

[3] Vasari bemerkt, dass die drei von Ercole Grandi gemalten Bildchen die Basis oder Predella des Hauptaltarbildes jener Kirche bildeten. Ist dies der Fall gewesen, so kann er unmög-

Kirche, wie wir soeben gesehen, zwei Werke des Cossa und zwei des L. Costa vorfinden, so müssen wir annehmen, dass die malerische Ausschmückung derselben in der letzten Hälfte des 15. Jahrhunderts fast ausschliesslich den in Bologna ansässigen Ferraresen anvertraut war.[1] Betrachten wir nun die interessanten, charaktervollen, lebendigen Gestalten auf den zwei Bildern vor uns (Nr. 45 und 46), so tritt darin, wie mir scheint, nicht nur der Einfluss des Andrea Mantegna, sondern vielmehr noch der der Bellini, des Jacopo sowol als auch des Giovanni (um 1460), auf die künstlerische Entwickelung des jungen Ercole Roberti deutlich hervor.[2] Dieser Maler, den Vasari stets mit Ercole

---

lich, wie neue Schriftsteller angeben, das grosse Bild des Lorenzo Costa (gegenwärtig im Chor der Kirche aufgestellt) gemeint haben, da dieses Gemälde erst im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts entstanden sein kann, dann aber die zwei Predellenbildchen der Dresdener Galerie wahrscheinlich um dreissig Jahre älter sein dürften. Lami in seiner „Graticola" vom Jahre 1560 sagt: „*E sopra l' altar maggiore sono dipinte doe istorie fate a olio (?) de ma* (mano) *d'ercole da Frara* (Ferrara), *l' una è quando Cristo fù condotto alla croce trai due ladroni, l' altra quando Cristo fù tradito da Juda. E nel mezzo la Madonna con Cristo morto in braccio.*" Nun verkaufte im Jahre 1749 der Canonicus Luigi Crespi zwei Predellen mit dem nämlichen Gegenstand nach Dresden. Es ist also mehr als wahrscheinlich, dass die dresdener Bildchen die zwei von Lami 1560 gesehenen Predellen sind. Das Mittelbild, die „Pietà", soll sich in Liverpool in der Royal Institution befinden.

[1] Bereits im Jahre 1455 arbeitete in einer Kapelle dieser Kirche der ferraresische Maler Galasso de Matheo Caligaro (Schuster), welcher als Galassus juvenis ingegnosus in der „*Cronaca di Giovanni Borselli*" in den: „*Rerum Italicarum Scriptores*" (V. XXIII) erwähnt wird.

[2] Wer sich davon zu überzeugen wünscht, den verweise ich auf das Bildchen im Museo Corrér zu Venedig: Christus am Kreuze, beweint von Maria und Johannes (dort dem Mantegna, von den Herren Crowe und Cavalcaselle aber [I, 534] dem Er-

Grandi di Giulio Cesare verwechselt, ist ein zu interessanter Meister, als dass ich bei dieser Gelegenheit meinen Freunden nicht das Wenige mittheilen sollte, was ich von ihm weiss oder vielmehr was ich von ihm zu wissen mir einbilde.

Fürst Mario Chigi in Rom besitzt ein Bildchen, auf dem Melchisedek dargestellt ist, der den Abraham segnet. Dieses Gemälde erinnert durchaus an unsern Ercole Roberti; auch steht in alter Schrift auf der Rückseite des Täfelchens der Name Ercole de Ferrara geschrieben. Das Bildchen ist jedoch leider in einem so schlechten Zustande der Erhaltung, dass ich nicht zu entscheiden wage, ob es Originalarbeit sei. Wenn es auch als alte Copie sich herausstellen sollte, so stammt es doch jedenfalls von Ercole Roberti her. Zu den Arbeiten aus der Frühzeit unsers Meisters rechne ich nun auch die kleine Tafel mit dem „Täufer" im Museum zu Berlin. Dieses Bildchen, Nr. 112c, war vor Zeiten im Besitze der

---

cole Roberti zugeschrieben), welches kleine Bild mir als untrügliches Werk des Giambellino (1450—60) erscheint. Man betrachte ebenfalls das Zeichnungsbuch des Jacopo Bellini im Britischen Museum, sowie auch jenes im Louvre, und vergleiche sodann das interessante Jugendwerk des Giovanni Bellini: Christus am Oelberg, Nr. 726, in der National-Gallery zu London, mit diesen Predellenbildern des Ercole Roberti. Auf beiden Bildern ist der betende Christus einer Zeichnung des Jacopo Bellini entnommen. Auch zeugen die Figuren mit dem allzu langen Oberleib, sowol im „Täufer" des Ercole Roberti im Berliner Museum, wie ebenfalls im „Ecce homo" des Giambellino in der National-Gallery für den Einfluss des Jacopo Bellini, sowol auf seinen Sohn Giovanni als auch, sei es nun unmittelbar oder mittelbar, auf Ercole di Roberto. Als dessen eigentlicher Lehrer jedoch muss sein Landsmann Cosimo Tura betrachtet werden. Pietro Lami aus Bologna stellt uns dagegen in seiner „Graticola di Bologna" den Ercole Roberti als Schüler des Francesco Cossa vor; hätte er statt Schüler Mitarbeiter oder Gehülfe gesagt, so dürfte er wol der Wahrheit näher gekommen sein.

Familie Dondi-Orologio von Padua, und als ich es damals sah, erschien es mir als von der Hand des Cosimo Tura. Bei meinem letzten Besuche in Berlin musste ich jedoch sogleich erkennen, dass es doch wol eher die Arbeit des Ercole Roberti ist und dass somit die Herren Crowe und Cavalcaselle, die es dem Stefano da Ferrara, d. h. dem Meister des grossen Bildes in der Brera-Galerie, das dort diesen Namen führte, zuschrieben, vollkommen richtig gesehen hatten. Denn auch das Brera-Bild wurde, wie Cav. A. Venturi erwies, in den ältern „Führern" von Ravenna sowie auch im Buche des Baruffaldi als Werk des Ercole Roberti erwähnt: ein Thatbestand, der bei näherer Besichtigung des jetzt dem Blicke näher gerückten Bildes sich auch als ganz richtig herausstellte. Nun entspricht der landschaftliche Hintergrund auf dem Brera-Bilde ganz und gar der Landschaft auf dem Bildchen in Berlin.

Die zwei kleinen Bilder dieser Galerie sammt der „Pietà" in Liverpool bildeten eine sogenannte Predella, d. h. den Aufsatz einer Altartafel, und mir erscheint die Annahme, dass jene Altartafel, zu der die Predella des Ercole Roberti die Basis bildete, ein Werk des Francesco del Cossa gewesen sein dürfte, als nicht allzu gewagt. Ein Edelmann aus Bologna Namens Domenico Garganelli gab, wie es scheint, dem Cossa den Auftrag, die Kapelle seiner Familie im Dome von Bologna (S. Pietro) mit Malereien auszuschmücken, und Cossa mit Beihülfe des Ercole Roberti (?) machte sich um 1480 an die Arbeit. Die Decke, auf welcher Francesco Cossa die vier Evangelisten, die vier Kirchenväter und Propheten gemalt hatte, war bereits vollendet, als der Meister plötzlich starb.[1]

---

[1] Siehe P. Lami: „*Graticola di Bologna*", und Vasari, IV, 248: „*Dopo la morte del quale* (d. h. des Cossa) *fù messo Ercole da Domenico Garganelli a finire la cappella.*"

Die Vollendung des von Cossa kaum begonnenen Werkes wurde nun dem Ercole Roberti übertragen und dieser that es in einer Weise, die den Aretiner in Enthusiasmus versetzte und die den Besteller bewog, ausser dem festgesetzten Preis den Künstler noch mit einem reichen Geschenk, als Zeichen seiner vollen Befriedigung, zu belohnen.[1] Zu den Werken, die Ercole während seiner letzten in Ferrara verlebten Jahre ausgeführt haben dürfte, rechne ich die grosse Altartafel für eine Kirche bei Ravenna (jetzt in der Brera-Galerie aufgestellt); die „Beweinung Christi", ehemals im Besitze des Grafen Zeloni in Rom, gegenwärtig bei Herrn Blumenstihl ebendaselbst (durch Uebermalung ganz entstellt und überdies mit falscher Aufschrift versehen[2] (†); den „Heldentod der Lucrezia", ein unerquickliches, schwaches Bildchen in der Galerie von Modena; die „Kinder Israels, welche Manna sammeln", in der englischen National-Gallery, Nr. 1217, von welch letzterm Bilde die Dresdener Galerie unter Nr. 47 eine schwache Copie besitzt. Die Herren Crowe und Cavalcaselle

---

[1] Beim Umbau jener Kirche (S. Pietro) 1605 wurden jene Wandgemälde, welche Vasari mit wahrer Begeisterung beschreibt, zum Theil von der Mauer abgesägt und in den Palazzo Tanari untergebracht. Im Jahre 1820 wurden etliche Bruchstücke davon der Akademie der schönen Künste von Bologna überlassen, wo sie dann, ganz vernachlässigt, endlich ganz und gar zu Grunde gingen. Eine alte Copie eines jener Bruchstücke („die Kreuzigung") befand sich in England und wurde dort vor nicht langer Zeit von Dr. J. P. Richter erworben. Es ist dies der einzige Rest, der von jenem grossartigen Werk, an dem Ercole viele Jahre gearbeitet, uns noch übrigbleibt.

[2] Cav. Santini zu Ferrara besitzt in einer grossen Altartafel mit der „Kreuzabnahme", welche aus der Kartäuserkirche in Ferrara herstammt, ein von Ercole Roberti begonnenes und von einem spätern Maler vollendetes Bild. Der heilige Johannes und die Magdalena darin gleichen denselben Heiligen, wie wir sie auf der Tafel bei Herrn Blumenstihl dargestellt sehen.

möchten zwar diese Copie dem Ercole Grandi di Giulio Cesare vindiciren, allein gewiss mit Unrecht.[1] Sie folgten in diesem ihrem Urtheil dem Luigi Crespi aus Bologna (S. Bottari, „*Lett. Pittoriche*“, IV, 368, ediz. Mil. 1822). Auch die Sammlung Cook in Richmond besitzt ein Bildchen des Ercole Roberti; dasselbe stellt ein Weib dar, das zwei Kinder an der Hand führt und sie vor einer Feuersbrunst zu retten trachtet. Zu den spätesten Werken des Ercole Roberti dürfen wir wol das „Concert“ bei Herrn Salting in London und vielleicht auch das ganz vorzügliche Bild mit „Johannes dem Evangelisten“ in der Sammlung Morelli zu Mailand zählen. Dieses letztere Gemälde, vielseitig als Werk des Ercole Roberti beanstandet, wird zu meiner nicht geringen Genugthuung auch von Cav. A. Venturi als von der Hand Ercole's betrachtet. Und nun möchte ich schliesslich noch eines andern Bildes erwähnen, das in der Louvre-Galerie unter Nr. 393 aufgestellt ist und dort sonderbarerweise in die Schule des Luca Signorelli versetzt wird. Obwol es durch den hohen Platz, der jenem Tafelbilde zugewiesen wurde, dem Auge des Beschauers schwer gemacht wird, das Gemälde zu betrachten, so glaube ich doch nicht einen Fehltritt zu thun, wenn ich jenes interessante Bild der ferraresischen Schule zurückerstatte. Ja, um in der Bestimmung desselben noch einen Schritt weiter zu thun, so erschien es mir, als ob der Geist des Ercole Roberti aus jenen Figuren herausspräche. Auf jenem Fragmente sehen wir vier aufrechtstehende Männer im Hofraum eines Palastes dargestellt. Die Basis der Säulen

[1] Auch in Betreff dieser Copie stimmt das Urtheil des Herrn Director Woermann mit dem meinigen überein. Herr Dr. W. Bode meint, dieser Ercole di Giulio Cesare dürfte der Sohn des Ercole Roberti gewesen sein. Würde er statt Sohn Schüler, vielleicht auch Pathenkind gesagt haben, so würde ich seiner Ansicht wol beistimmen.

ist mit grau in grau gemalten Reiterkämpfen verziert. Das Gemälde scheint sehr übermalt zu sein; auch hängt dasselbe wie gesagt viel zu hoch, um mit einiger Sicherheit beurtheilt werden zu können; mir machte es jedoch, so oft ich es sah, den Eindruck eines Werkes nicht nur eines Ferraresen überhaupt, sondern eines Meisters vom Schlage eines Cossa oder eines Ercole Roberti. Aus all dem Gesagten ergibt sich, dass dieser bedeutende ferrareser Maler bisjetzt noch sehr ungenügend bekannt ist. Es wäre daher eine schöne Aufgabe für einen jungen Kunstforscher, diesem sehr interessanten, dramatischen Künstler nachzugehen und ihn mit seinen ferraresischen Zeitgenossen in eine Gruppe zusammenzustellen und schärfer zu beleuchten.[1]

ERCOLE GRANDI.

Von Ercole Grandi, dem Sohne des Giulio Cesare und wie mir scheint Schüler des Ercole Roberti und später dann Gehülfen des Lorenzo Costa, besitzt, soviel ich weiss, weder eine deutsche noch eine russische Galerie Bilder. Um diesen nicht uninteressanten, wenn auch nicht gerade bedeutenden Meister kennen zu lernen, muss man nach Italien wandern, wo man in Mailand, in Venedig und in seiner Vaterstadt Ferrara noch

---

[1] So beschloss ich im Jahre 1880 meinen Artikel über Ercole Roberti. In dieser Zwischenzeit wurde mein Wunsch durch die Arbeiten des Herrn Cav. Alfredo Venturi aus Modena erfüllt. Unter den Handzeichnungen, mit denen Herr Venturi seinen Aufsatz über den Maler Ercole Roberti illustrirte, kann ich jedoch als echt anerkennen nur die Federzeichnung mit dem „bethlehemitischen Kindermord" im Louvre; die ganz vorzügliche Federskizze (zum Wandgemälde der Kapelle Garganeli) mit der „Kreuzigung", im Kupferstichcabinet von Berlin, und endlich „der Kuss des Judas" (Studie zu einem Theil des dresdener Bildes) in den Uffizien zu Florenz. Die andern zwei scheinen mir eines so charaktervollen Meisters ganz unwürdig zu sein.

mehrern Bildern von ihm begegnet. Zu den Werken aus seiner Frühzeit, aus denen mir sowol in den Gesichtstypen, als namentlich in der Landschaft[1], der Schüler des Ercole Roberti herauszuschauen scheint, rechne ich die acht Temperabilder mit Darstellungen aus dem Alten Testament, welche aus der Galerie Costabili in Ferrara zum Theil (zwei) in die Sammlung von Sir Henry Layard zu Venedig[2], zum Theil (vier) in jene des Marquis E. Visconti-Venosta zu Mailand, eine fünfte (der Tod Abel's) in die Sammlung Morelli ebendaselbst, und die achte endlich nach England gekommen sind. In Ferrara gehören, meiner Ansicht nach, die ganz vorzüglichen Deckengemälde eines Saales im Palazzo Calcagnini-Estense unserm Ercole Grandi (†) an, und keineswegs dem B. Garofalo, wie der verstorbene N. Cittadella behauptete, welcher jenen Wandgemälden ein besonderes Schriftchen widmete. Ein anderes durch moderne Uebermalung etwas entstelltes Madonnenbild mit Heiligen von Ercole Grandi di Giulio Cesare besitzt auch der Marchese Strozzi zu Ferrara. Im Hause Strozzi trägt es noch immer den falschen Namen des Lorenzo Costa, unter dem es vom Kloster S. Cristoforo degli Esposti dahin kam, und unter welchem Namen es ebenfalls von den Herren

---

[1] Jener Cyklus von Zeichnungen, die in der Sammlung von Lille dem Giacomo Francia zugeschrieben werden und die von Braun in Dornach unter den Nrn. 101, 103, 104—114 reproducirt wurden, scheint mir von einem Schüler des Ercole Grandi di Giulio Cesare zu stammen. Die grössere Zahl dieser Zeichnungen war wol für „Plaketten" bestimmt.

[2] Auf dem einen dieser zwei Bilder, auf dem der Triumph Mosis dargestellt ist, erinnern einige der tanzenden Weiber an etwelche auf Mantegna's Bilde „der Parnass" (Nr. 252) in der Louvre-Galerie. Ercole wird sie wahrscheinlich während seines Aufenthalts bei Costa in Mantua dem Gemälde des Mantegna entnommen haben.

Crowe und Cavalcaselle (I, 546, 4) angeführt wird. In der That nähert sich Grandi in diesem Bilde gar sehr seinem Lehrer Costa, ja die Jungfrau und das Christkind sind geradezu dem Costa entlehnt[1], sodass es schon ein mit der ferraresischen Schule sehr vertrautes Auge erfordert, um darin den Geist und die Hand des Schülers zu erkennen.[2] (†) Ausser in den ebengenannten ist Ercole Grandi di Giulio Cesare noch in einigen Bildern der Pinakothek von Ferrara vertreten, wie z. B. in der „Beweinung Christi", Nr. 56, und in dem „Heiligen Sebastianus", Nr. 57; beides Werke aus der Spätzeit des Meisters.[3]

Leider besitzt die Dresdener Galerie weder Werke des Cosimo Tura, noch von dessen Schüler (?) dem jüngern Galasso Galassi, noch von Francesco Bianchi, von Domenico Panetti, oder von dem geistreichen Lorenzo Costa; wohl aber hat dieselbe in jüngster Zeit ein Bildchen von Francesco Mazzolino (Nr. 123) erworben, dessen leuchtende, in allen Tonarten schillernde Farben ihn zum Liebling der römischen Monsignori machten.

---

[1] Man vergleiche die Madonna des Costa auf seinem vorzüglichen Altarbilde vom Jahre 1497 in der Kapelle Ghedini der Kirche S. Giovanni in Monte zu Bologna mit der Madonna auf dem Bilde des Ercole Grandi.

[2] Diese schöne Altartafel kam in der Zwischenzeit aus dem Palast Strozzi in die englische National-Gallery und wurde dort unter Nr. 1119 und der richtigen Bezeichnung als Werk des Ercole Grandi di Giulio Cesare aufgestellt.

[3] Die Zeichnung in den Uffizien, Nr. 280, mit sechs jungen Kriegern, die dort dem Ercole Grandi zugeschrieben wird, sowie die Zeichnung Nr. 255, mit demselben Gegenstand, die im Louvre dem Pintoricchio zugetheilt ist, sind, meiner Ansicht nach, beide nichts anderes als Copien. Eine echte Zeichnung des Ercole Grandi scheint mir dagegen das Blatt Nr. 436 des Reiset'schen Katalogs zu sein. Auf demselben ist Judith dargestellt, wie sie den Kopf des Holophernes in einen Sack steckt, den ihr die Dienerin vorhält.

Er ist nur in kleinen Figuren geniessbar und ist seiner Befähigung nach eher Genre- als Historienmaler. Auf mich haben seine Bilder stets einen etwas vlämischen Eindruck gemacht. Die Mehrzahl seiner Bilder findet sich noch immer in den Sammlungen Roms. Dass Mazzolino Schüler des in Bologna wirkenden Lorenzo Costa gewesen sei, wie man allgemein annimmt, wollen wir dahingestellt sein lassen.

Wenden wir uns nun zu den Hauptvertretern der ferraresischen Schule in ihrer Blütezeit, dem Dosso und dem Garofolo, welche beide in ihrer Heimat etwa den nämlichen Platz behaupten, den in der lombardisch-mailändischen Schule B. Luini und Gaudenzio Ferrari einnehmen.

In keiner andern Galerie diesseits der Alpen sind Dosso und Garofolo so reich und gut vertreten wie in den schönen Räumen der Dresdener Galerie. Diesen beiden Ferraresen will ich hier den Girolamo Carpi noch zugesellen, da er im Kataloge verzeichnet steht als der Meister des Bildes Nr. 143, „Venus und Amor auf einer von Schwänen gezogenen Muschel“, und weil er, laut Vasari, als Schüler des Garofolo zu betrachten ist, obwol er nach meiner Ueberzeugung mehr noch von Dosso als von Garofolo beeinflusst war. Meine Studien überzeugten mich, dass viele von den Decorationsstücken, die wir hier in Betrachtung ziehen werden, zwar von Dosso erfunden und gezeichnet, in einem Falle auch von Garofolo, wie mir scheint, von Girolamo Carpi aber und vielleicht auch von Battista Dossi, dem jüngern Bruder des Dosso, zum grössten Theil ausgeführt sein möchten. Alle diese Bilder (Nr. 143 mit inbegriffen) mögen dereinst irgendeinem Saale im herzoglichen Schlosse von Ferrara zur Zierde gedient haben[1], und werden von Cesare, dem letzten

[1] Solche Decorationsbilder waren in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Italien Mode geworden; „*e sopra il cam-*

Herzoge von Ferrara, 1599 nach Modena gebracht worden sein, woselbst sie später die verschiedensten Namen erhielten.

Wir zählen dieselben im Folgenden auf:

Nr. 126. „Die Gerechtigkeit mit der Wage und den Fasces.“ Die Figur sowol als die Landschaft durchaus im Dossi'schen Geiste gedacht; ob aber auch die Ausführung ganz dem Dosso angehöre, was freilich wahrscheinlich ist, wage ich nicht so ohne weiteres zu behaupten. Die dem Dosso eigenthümliche Leuchtkraft der Farbe scheint mir diesem Gemälde abzugehen; aber daran mag vielleicht auch der Schmutz schuld sein, welcher die Oberfläche des Bildes bedeckt.

Nr. 127. Dasselbe gilt von diesem „den Frieden“ darstellenden Bilde. In der Galerie Costabili zu Ferrara befand sich dieselbe Figur mit einigen Modificationen als Werk des Girolamo Carpi. Gegenwärtig ist letzteres Bild im Besitze des verstorbenen Herzogs von Montpensier zu Bologna. Nr. 126 und 127, ebenso 124 und 125; sie mögen zusammen einen Saal im Schlosse zu Ferrara geschmückt haben.

Die beiden soeben genannten Gemälde, sowie Nr. 128, die heiligen Kirchenväter u. s. w., kamen als Werke Dosso's von Modena nach Dresden und behielten auch hier ihre alte Benennung bei; das grosse Bild Nr. 128 ist ohne Zweifel nicht nur von Dosso erfunden, sondern auch durchaus von seiner Hand ausgeführt.

Nr. 139 kam als Werk des Parmeggianino nach Dresden und wurde hier mit grösserer Sachkenntniss dem Dosso zugeschrieben. Nach meiner Ansicht indess gehört die Composition und wahrscheinlich auch der

---

mino di pietra“, sagt Vasari im Leben des Pierino del Vaga, „*fece Pierino una Pace la quale abbruccia armi e trofei*“, also die nämliche allegorische Figur, welche in dieser Galerie in Nr. 134 dargestellt ist.

Carton zu diesem Bilde dem Garofolo, die Ausführung des Gemäldes aber wol einem Schüler des Garofolo. (†)

Nr. 130. Eine Hore mit Apollo's Gespann. Auch dieses Bild, das als Garofolo über die Alpen kam, erhielt in Dresden seine nach meinem Dafürhalten richtige Attribution. Es ist eine Dossi'sche Schöpfung, aber nicht von ihm selbst ausgeführt, sondern von dem nämlichen Maler, der Nr. 139 gemalt. Ferner Nr. 131, ein „Traum", auch als Garofolo nach Dresden gebracht, wurde hier seinem rechtmässigen Urheber, dem Dosso, vindicirt. Dieses Bild könnte vielleicht Battista Dosso gemalt haben.

Nr. 144. „Judith mit dem Haupte des Holophernes." Wir haben hier ein Bild von Dosso unter dem Einflusse von Parmeggianino. Es war nämlich in Oberitalien zu einer gewissen Zeit (1535—50) die parmeggianinische Eleganz durch dessen Kupferstiche zur Mode geworden, und selbst so ganz verschieden geartete Künstler, wie z. B. Andrea Schiavone, Giacomo Bassano, Domenico Alfani, Luca Longhi, Defendente Ferrari von Chivasso und andere mehr, suchten dieselbe nachzuahmen. Diese „Judith" gehört nach meiner Ansicht ebenfalls in die Reihe jener von Girolamo Carpi gemalten Dossi'schen Compositionen. (†)

Wir betrachten nun die Reihe derjenigen Bilder des Dosso, welche nach unserer Ansicht entweder ihre falsche modenesische Attribution auch hier in Dresden beibehalten haben, oder aber ihre alte und echte Benennung in Dresden mit einer unechten vertauscht haben.

Nr. 145. „Ganymed, von Jupiter's Adler entführt." Dieses Bild kam von Modena als Werk des Parmeggianino nach Dresden und behielt auch hier den falschen Namen bei. Was wir von den oben erwähnten Decorationsbildern des Dosso gesagt haben, gilt auch von diesem wie von dem folgenden Gemälde Nr. 142,

eine allegorische Figur, die „Gelegenheit“ genannt. Ein Jüngling, auf einer Kugel stehend, hält in der rechten Hand ein Messer, eine weibliche Gestalt steht hinter ihm. Das Bild kam von Modena als Werk des Girolamo Bedolo, auch Girolamo Mazzola genannt, Vetter des Francesco Mazzola, und behielt die unechte Bezeichnung auch in Deutschland bei.[1] In der gegenwärtigen Galerie von Modena sieht man (Nr. 360) eine Copie dieses Bildes von Andrea Donduzzi, il Mastelletta genannt. Auch dort nennt man den dargestellten Gegenstand die „Gelegenheit“. „*Il pittore avrà forse inteso di rappresentare l' occasione, che nel mondo fugge veloce, avendo sempre per compagna Motanea ossia il pentimento, che resta indietro*“, sagt Herr Tarabini, der Verfasser des modenesischen Galeriekatalogs.

„Der Erzengel Michael, im Begriff den Drachen zu erlegen“ (Nr. 125), kam nach Dresden als Werk des Dosso, wurde aber hier umgetauft, um dubitativ dem Francesco Penni, il Fattore genannt, zugeschrieben zu werden, wahrscheinlich nur in Anbetracht der Composition, welche ganz und gar die Raffaelische des nämlichen Gegenstandes ist. Nach meinem Dafürhalten hatten diesmal die Modeneser recht, die Dresdener unrecht, denn das Gemälde ist nicht nur von Dosso's Geist beseelt, sondern wurde gewiss von seiner Hand auch ausgeführt und zwar wahrscheinlich nach dem Raffaelischen Carton, welcher damals noch im Schlosse von Ferrara existirte.[2] (†)

---

[1] Siehe Vasari, XI, 732: „*Girolamo Carpi dipinse nel palazzo del duca di Ferrara un quadro grande con una figura quanto il vivo, finta per un occasione, con bella vivezza, grazia e buon relievo.*“

[2] Raffael malte, wie bekannt, auf Geheiss Leo's X. im Jahre 1518 den grossen heiligen Michael für den König Franz I. von Frankreich und eine heilige Familie für die Königin. Beide Bilder sind in der Louvre-Galerie. Der Gesandte Alfonso's von

„Der heilige Georg“ (Nr. 124) ist ein Jugendwerk des Dosso, etwa um 1506 ausgeführt, ehe das Original Raffael's nach London zum Geschenk für Heinrich VII. abging. Die Rüstung Georg's ist noch vergoldet. Von Modena als Werk des Garofolo nach Dresden gekommen, wurde das Bild hier ebenfalls dem Francesco Penni zugeschrieben. Und diesmal scheinen mir sowol die einen als die andern unrecht gehabt zu haben; denn auch dieses Bild gehört keinem andern als dem Dosso an, welcher wahrscheinlich im Auftrage seines Herrn das herrliche kleine Original, welches Raffael 1506 für den Herzog Guidobaldo von Urbino gemalt hatte[1], in grössern Verhältnissen copirte. (†)

Es erübrigt mir nur noch, ein Bild, Nr. 129, das der Hübner'sche Katalog blos einem Schüler des Dosso zuschreibt, dem Meister selbst zu vindiciren.[2] (†) Dieses farbenreiche, schöne Werk des Dosso Dossi gehört seiner frühern und besten Epoche an. Man betrachte nur, wie liebenswürdig und edel die vor dem Gottvater sich verneigende Jungfrau gestaltet ist, wie lebendig in der Handlung die vier Kirchenväter, wie herrlich die Landschaft ist! Nach dem Bisherigen besitzt also die Dresdener Galerie elf Bilder des Dosso; ein zwölftes werden wir alsbald zu betrachten haben. Davon sind

---

Ferrara in Rom, Costabili, berichtet nun in seinem Briefwechsel, dass Raffael den Carton für seinen heiligen Michael dem Herzog Alfons als Geschenk nach Ferrara gesandt habe. Der Herzog seinerseits schreibt seinem Gesandten in Rom, dass der Carton glücklich angekommen sei, und beauftragt zugleich den Costabili, dem Raffael 25 Scudi in seinem Namen zu übermitteln, um damit das Martinsfest zu feiern und seiner dabei zu gedenken.

[1] Das Raffaelische Originalbildchen befindet sich gegenwärtig in der Galerie der Hermitage zu St.-Petersburg.

[2] Unten stehen die vier Kirchenväter; oben ist Gottvater in einer Glorie dargestellt, der heiligen Jungfrau den Segen ertheilend.

ausserdem vielleicht die Nrn. 126 und 127 von seiner Hand ausgeführt, die andern fünf aber von ihm erfunden und wahrscheinlich in Gemeinschaft des Girolamo Carpi und des Bruders Battista Dossi gemalt.

Keine andere Sammlung kann sich eines solchen Reichthums Dossi'scher Bilder rühmen, ja die meisten öffentlichen Galerien nicht nur Deutschlands, sondern auch von Russland, den Niederlanden, von Frankreich und Spanien[1] besitzen nichts von diesem genialen Meister, sodass, wer dazu Lust und Liebe hat, ausserhalb Italiens nur in Dresden diesen Meister kennen lernen kann. In England begegnet man dem Dosso, wenn auch nicht in den Sälen der National-Gallery, so doch in denen von Hampton Court, woselbst, irre ich mich nicht, etwa drei Bilder dieses farbenreichen Ferraresen sich vorfinden. Auch die ausgewählte Sammlung des Herrn Mond besitzt ein Werk des Dosso Dossi.

Ausser von Dosso besitzt die Dresdener Galerie auch von seinem Nebenbuhler Benvenuto Tisi da Garofalo einige würdige und schöne Werke. Die Mehrzahl derselben gehört ebenfalls zu den hundert Bildern, welche von Modena nach Dresden gebracht wurden. Die Nrn. 132, 134, 135 und 138[2] repräsentiren Bilder

---

[1] Die Münchener Pinakothek besitzt, wie wir bereits gesehen, nichts von Dosso, die Berliner Galerie dagegen ein echtes aber sehr übermaltes Kirchenbild, die Galerie des Belvedere in Wien nur einen unbedeutenden heiligen Hieronymus, das Museum von Madrid nichts. Auch die National-Gallery zu London hat, soviel ich mich erinnere, nichts Nennenswerthes von ihm aufzuweisen.

[2] Die heilige Familie, Nr. 136, und das Madonnenbild mit Heiligen, Nr. 137, erscheinen mir dagegen eher als Schulbilder. Eins der vorzüglichsten Werke des Garofolo aus der griechischen Mythologie befindet sich im Dudleyhouse in London. Mit Ausnahme des Museums in Madrid besitzen fast alle öffentlichen Bildersammlungen Europas ein oder zwei Werke dieses überaus fleissigen Meisters.

aus der guten Epoche des Meisters (1515—30). Nr. 146 gibt schon den beginnenden Niedergang von Garofolo's Kunst zu erkennen; dieses Bild ist bezeichnet: Benvenù (im ferraresischen Dialekte für Benvenuto) Garofolo 1530. DEC. (December).[1] Es wurde nach N. Cittadella nicht für die Kirche S. Spirito, sondern für die Certosa von Ferrara gemalt. Nr. 140 „Jesus im Tempel" gehört nicht der „Schule des Dosso" zu, wie es im frühern Katalog hiess, sondern scheint mir ein zwar schmutziges, aber echtes Werk des Garofolo zu sein.

Girolamo da Carpi oder, wie er sich selbst schreibt, Hieronymus de Carpis (Carpi wäre also sein Familienname)[2] wurde um 1501 geboren und starb 1556. Sein Vater, Tommaso, war Maler und erscheint im Jahre 1507 als solcher im Dienste der Lucrezia Borgia. Hieronymus heirathete 1538 zu Ferrara die Katharina Amatori. Dass er nicht nur mit Garofolo als Gehülfe gearbeitet, z. B. 1535 im Palaste von Coppara, sondern auch unter Dosso und in Gemeinschaft mit ihm, sagt uns Cittadella.[3] Unter andern bemalte er als Gehülfe Dosso's mehrere Säle im „Belvedere", einem Lustschlosse auf einer kleinen Insel in der Nähe Ferraras. Die Anfangsgründe der Malerkunst wird er höchst wahrscheinlich von seinem Vater erlernt haben, später soll er, nach Vasari, auch bei Garofolo in die Schule gegangen sein. Seinem beglaubigten Bilde vom Jahre 1530 in der Kirche von S. Martino zu Bologna nach zu urtheilen, muss er aber zu jener Zeit auch indirecte Einflüsse von Raffael aufgenommen haben. Später, etwa

---

[1] Maria mit dem Kinde, umgeben von musicirenden Engeln, erscheint dem heiligen Petrus, Bruno und Georg.

[2] Von einigen Schriftstellern wird er auch Sellari genannt, aber mit Unrecht. (Siehe darüber: C. Napoleone Cittadella, a. a. O., S. 592.)

[3] Siehe: Cittadella, *Notizie* etc., S. 351.

zwischen 1540 und 1550, copirte er mehrere Gemälde des Correggio, und von diesen Copien und Imitationen nach Antonio Allegri brachte er manche im Jahre 1550 mit nach Rom, wo er sie dem Vasari zeigte. Doch wollen wir uns bei diesem ziemlich untergeordneten Maler nicht länger aufhalten.

Ausser den soeben besprochenen Werken der ferraresischen Schule besitzt die Dresdener Galerie noch vier Bilder von Ippolito Scarsella, lo Scarsellino genannt. Sie tragen die Nrn. 146, 147, 148 und 149 und scheinen mir alle echt. Scarsellino bildete sich, wie bekannt, namentlich nach Paolo Veronese in Venedig aus, wovon sich jedermann unter anderm auch an seinem grossen Kirchenbilde in der Brera-Galerie (Nr. 475) überzeugen kann. Dieses wirklich ganz vorzügliche Gemälde stellt unten die vier Kirchenväter dar, in den Lüften die heilige Jungfrau mit dem Kinde. Es wurde für die Kirche S. Bernardino in Ferrara gemalt.

Von Francesco Mazzola, Parmeggianino genannt, sind meiner Meinung nach echt die Nrn. 160 und 161.[1] Ihm dürfte auch das edle und fein aufgefasste Bildniss eines jungen Mannes, Nr. 162, angehören, welches vom Kataloge unter die Unbekannten verwiesen wurde. Es hat leider durch Verputzung stark gelitten, ist aber noch immer ein kostbares Porträt. (†)

Nr. 166 dagegen, „der heilige Sebastian und der heilige Franciscus vor einem Throne, auf dem Maria mit dem Christkinde sitzt", gehört meiner Ansicht nach nicht dem Francesco an, sondern wol eher seinem Vetter und Nachahmer Girolamo Bedolo, auch Girolamo Mazzola genannt, weil er die Tochter des Pierillario

---

[1] Nr. 160, Maria mit dem Kinde, schwebend über dem heiligen Stephanus, Johannes dem Täufer und dem Donator, einem Geistlichen; und Nr. 161, Maria mit dem Kinde, das in der Rechten eine Rose hält. Bekannt als „Madonna della Rosa".

Mazzola, Onkels des Parmeggianino, geheirathet hatte.(†) Hier werden ihm zwei Bilder zugetheilt, welche nicht von ihm herrühren, nämlich Nr. 159 und 142. Das erstere[1] scheint eine Copie von irgendeinem untergeordneten Maler aus der Schule des Correggio zu sein, das andere habe ich oben bereits dem Dosso vindicirt. (†)

„Die Hinrichtung der Apostel Petrus und Paulus", Nr. 165, ist dagegen ein echtes und gutes Werk des Niccolò dell' Abbate. Dieser Maler, ein Schüler der Bologneser Bagnacavallo und Prospero Fontana und zuletzt in Frankreich Gehülfe des Primaticcio, Abbate di San Martino genannt — welchem Niccolò wahrscheinlich auch seinen Zunamen dell'Abbate verdankte —, erscheint in diesem Bilde auch von Giulio Romano beeinflusst.

Auch von Bartolommeo Schedone besitzt die Dresdener Galerie im Bilde Nr. 167 ein gutes Werk. Es stellt die Ruhe auf der Flucht nach Aegypten dar. Schedone war zu seiner Zeit einer der beliebtesten, gefeiertsten Maler und seine auf Effect berechneten Bildchen wurden von den Kunstfreunden mit Gold aufgewogen.

Und nun betrachten wir uns die Werke des Antonio Allegri, il Correggio genannt, dessen Bilder eine der Hauptzierden dieser Sammlung bilden und denen die Dresdener Galerie viel von ihrem Weltruf zu danken hat.

Sein Lehrer soll Francesco Bianchi aus Ferrara, ein in Modena ansässiger Schüler des Cosimo Tura, gewesen sein, eine Annahme, welche alle Wahrscheinlichkeit für sich hat. Bianchi soll mit Francia und Costa befreundet gewesen sein und in Gemeinschaft mit ihnen

---

[1] St. Georg kniet vor der heiligen Jungfrau mit dem Kinde welches ihm eine goldene Kette umhängt.

Wandmalereien im Palazzo Bentivoglio zu Bologna ausgeführt haben. Dann können wir es auch als wahrscheinlich hinstellen, dass der talentvolle Zögling von Correggio, welcher um 1508 und 1509 seine Lehrzeit bei Bianchi vollendet haben dürfte, von diesem ins Atelier seines Freundes Lorenzo Costa nach Mantua zur weitern Ausbildung geschickt worden sei.[1]

Sein berühmtes 1514—15 gemaltes Bild, Nr. 151[2] dieser Galerie, hat so viele Züge, welche theils an Francia, z. B. der Kopf der heiligen Katharina, theils an Costa, so das grau in grau gemalte Medaillon auf dem Thronsockel, erinnern, dass meine Hypothese, den Correggio aus der ferraresisch-bolognesischen Schule herauswachsen zu lassen, wenigstens nicht in den Augen derer, welche sehen gelernt haben, als unbegründet verworfen werden kann.[3] Ist nun dieses herrliche Jugendwerk des Correggio das früheste, das wir von ihm besitzen? Gewiss nicht. Ehe man einem jungen Maler eine so bedeutende Bestellung geben konnte, musste man doch überzeugende Proben seines Könnens vor Augen gehabt haben, obwol in jenen für die Kunst so glücklichen Zeiten die Künstler gewöhnlich schon in ihrem funfzehnten oder sechzehnten Jahre die Technik vollkommen erlernt hatten. Welches sind nun die vor 1514, d. h. vor diesem herrlichen Kirchenbilde der

---

[1] Siehe meine „Kunstkritischen Studien in den Galerien Borghese und Doria-Panfili", S. 290 und 291.

[2] Maria mit dem Kinde segnet vom Throne herab den heiligen Franz; hinter ihm der heilige Antonius von Padua. Auf der andern Seite Johannes der Täufer und die heilige Katharina.

[3] Zu meiner grossen Genugthuung sehe ich, dass Herr Dr. Jean Paul Richter in seiner trefflichen Abhandlung über den Correggio (in Dohme's „Kunst und Künstler", LXXIV) sich öffentlich für meine Ansichten über die künstlerische Entwickelung des Antonio Allegri ausgesprochen hat.

Dresdener Galerie entstandenen Werke des Correggio? Nach meinen in der Zwischenzeit ergänzten Studien sind es ungefähr die folgenden:

1) Für eins der ältesten Bilder aus der Frühzeit des Correggio glaube ich eine ganz kleine Holztafel halten zu dürfen, auf der die thronende Madonna mit dem Kinde dargestellt ist, welche der vor ihm knienden heiligen Katharina den Ring darreicht; hinter der Jungfrau steht die heilige Anna, und an den Seiten die Heiligen Franciscus und Dominicus. Dieses Bildchen befand sich ehedem in der Galerie Costabili zu Ferrara und ist gegenwärtig in der Sammlung des Herrn Dr. Gustavo Frizzoni in Mailand. Leider ist dieser kleine Juwel, der kaum etwas mehr als eine Spanne misst, nicht im erwünschtesten Zustande der Erhaltung, trotzdem aber von einem unaussprechlichem Reiz, zumal die kniende Katharina, welche nicht lieblicher aufgefasst und dargestellt sein könnte und in deren ganzer Gestalt sich uns schon die volle Knospe des Genius des Meisters von Correggio offenbart. Eine gute Photographie des Bildchens findet man in der photographischen Anstalt des Herrn Marcozzi in Mailand. Auf diesem Bildchen ist das Colorit ferraresisch glänzend, ja die Farbenglut erinnert geradezu an Mazzolino, die Form der Hände mit dem breiten Metacarpium ist noch ganz die des Lorenzo Costa, der Ausdruck und die Bewegung des heiligen Franciscus hingegen sind schon vollkommen die des spätern Correggio. Hier hat die Form und die Ausschmückung des Throns viele Aehnlichkeit mit dem Throne auf dem dresdener Bilde mit dem heiligen Franciscus.

2) Ein anderes Bildchen, das wol einer noch frühern Zeit des Correggio angehört, befindet sich unter dem Namen des Francesco Francia in der Sammlung Malaspina, jetzt städtischem Museum in Pavia. Auf demselben ist die heilige Jungfrau mit dem Kinde,

MADONNENBILDCHEN MIT ENGELN, VON CORREGGIO, IN DEN UFFIZIEN ZU FLORENZ.

[Nach der Originalphotographie von Alinari in Florenz.] S. 197.

dem kleinen Johannes und den Heiligen Joseph und Elisabeth dargestellt.[1]

Leider ist auch dieses Tafelbild so arg übermalt worden, dass es ungeniesbar ist. (†)

Etwas früher noch als die ebengenannten zwei Bildchen dürften vielleicht zwei andere kleine Tafelbilder entstanden sein; ich meine das Madonnenbildchen, das in den Uffizien unter dem Namen Tizian's hängt, und der kleine „Faun" in der Münchener Pinakothek. Beide Gemälde haben ein durchaus venetianisches Aussehen und lassen uns unschwer erkennen, dass der junge Correggio eine Zeit lang seine Maltechnik an den Werken der grossen Maler der Giorgionischen Schule auszubilden sich angelegen sein liess.

3) Das erstere der ebengenannten zwei Bilder, Nr. 1002 in der Galerie der Uffizien, stellt die Madonna mit dem Christkinde zwischen zwei musicirenden Engeln dar und kam nach Florenz als Werk aus der ferraresischen Schule, wurde aber später dort auf Tizian getauft, einen Namen, den es noch gegenwärtig führt. Auch dieses fein empfundene kleine Gemälde hat schon alle dem Correggio eigenthümlichen äussern Merkmale an sich, wie z. B. die Längsfalten, die Form des Ohres und der Hand, den Gesichtstypus des Engels links u. a. m. Auch gewahrt man hier oberhalb der Madonna, geradeso wie in dem dresdener Bilde mit dem heiligen Franciscus (Nr. 150), sechs oder acht grau in grau gemalte Cherubsköpfe.[2] (†)

---

[1] In der Sammlung der königl. Bibliothek zu Turin befindet sich eine Zeichnung des Correggio, die „Vermählung der heiligen Katharina" vorstellend, welche mir ebenfalls in diese Epoche des Meisters zu gehören scheint.

[2] Es ist gewiss auffällig, dass von den Erstlingswerken des Correggio das eine dem Mazzolino, das andere dem Francia, ein drittes der ferraresischen oder venetianischen Schule zugemuthet wurden — keins jedoch dem Mantegna.

4) Das andere Bildchen mit dem Faun kam nach München unter seinem richtigen Namen, wurde jedoch dort wenig beachtet, da es durchaus nicht dem Begriffe entsprach, den das Publikum an den spätern grossen Altarbildern des Meisters sich von der Art und Weise des Antonio Allegri gebildet hatte. Es war Ott Mündler, der feinfühlige Kenner italienischer Kunst, welcher zuerst die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde auch auf jenes Bildchen lenkte, indem er es für ein Werk des Palma vecchio erklärte, und als Arbeit eines Venetianers erschien es vor zehn Jahren auch mir; nur glaubte ich dem Namen Palma's den des dem Correggio näherstehenden Lorenzo Lotto substituiren zu müssen. Als ich jedoch einige Jahre später die Photographie des Bildes in die Hände bekam und es daher, unbeirrt von der Farbe, betrachten konnte, da fielen mir sogleich die Schuppen von den Augen und ich erkannte an den Formen, wie z. B. an dem dem Correggio eigenthümlichen zu stark geschwungenen Schienbein, an dem charakteristisch gekräuselten Haare und an der Längsfalte rechts die Eigenart des Correggio.

In eine nahe, obwol etwas spätere Wirkungszeit des jungen Meisters würde ich, nach den ebengenannten vier Bildern, ein

5) fünftes kleines Gemälde setzen, welches gegenwärtig im Besitze des Herrn Benson in London sich befindet. Auf demselben ist Christus dargestellt, wie er kniend von seiner göttlichen Mutter Abschied nimmt. Auch dieses sowol in der Form als im Geiste durch und durch Correggeske Bild hat leider durch mannichfache Restauration stark gelitten. Alles in dieser wehmüthigen Darstellung ist frisch und auch tief empfunden; die erhabene Ergebung Christi in sein tragisches Geschick, die vor Leid zusammensinkende Mutter, die warme, herzliche Theilnahme der jugendlichen Magda-

JUNGER FAUN, VON CORREGGIO, IN DER PINAKOTHEK ZU MÜNCHEN.

S. 198.

ABSCHIED CHRISTI VON SEINER MUTTER, VON CORREGGIO,
IM BESITZ VON Mr. BENSON. S. 199.

lena und des Johannes. Und dazu noch die glänzende Landschaft im Hintergrunde.[1]

Diesem für die Kenntniss der künstlerischen Entwickelung Correggio's so interessanten Bildchen dürfte, der Zeit nach, das weit grössere

6) Tafelbild gefolgt sein, welches in London für das Werk aus der Schule des Dosso Dossi gehalten ward, und das von dort in die Sammlung des Herrn Benigno Crespi in Mailand gelangte. Meinem Gefühle nach ist dieses Jugendwerk des Correggio die glänzendste Offenbarung des dem Meister eigenthümlichen Genius. Das Bild stellt ein sogenanntes Praesepium dar. Rechts sieht man die Krippe, die an die Ruinen eines römischen Tempels sich anlehnt. Vor derselben liegt der alte Joseph im tiefsten Schlaf befangen; im Vorgrunde erblicken wir auf weissem Tuche hingestreckt das neugeborene Christkind. Die glückliche junge Mutter Maria kniet an seiner Seite und betet es mit gefalteten Händen inbrünstig an, während ihr gegenüber die heilige Elisabeth dem kleinen Johannes, den sie auf ihren Knien hält, den neugeborenen Erlöser zeigt. Im Hintergrunde weist ein über alle Beschreibung lieblicher Engelknabe einigen Hirten das auf dem Boden liegende Jesuskind. In den Lüften schweben zwei köstliche Engelchen, deren einer hier auf dem dresdener Bilde mit dem Franciscus uns wieder begegnet. Was jedoch in diesem höchst anziehenden Gemälde am lebhaftesten meinen Geist in Bewunderung versetzte, war die Landschaft mit dem wolkenlosen, heitern, sonnigen Himmel darüber — „*quel cielo di Lombardia, così bello*

---

[1] Dieses Bildchen wurde als Werk des Correggio schon von Lanzi angeführt (V. III, 387): „*un quadretto di N. Signore che prima della passione si congeda dalla Vergine Madre, era in Milano, veduto già e riconosciuto per legittimo dal signor abate Carlo Bianconi.*“

quand' è bello, così splendido, così in pace", wie Manzoni ihn treffend bezeichnet.

War nun, wie wir gesehen, in den zwei zuletzt angeführten Bildern des Correggio das Colorit venetianisch, so finden wir auf diesem Gemälde bei Herrn Crespi wieder eine durchaus ferraresische Farbenscala. Der Gesichtstypus der Jungfrau ist hier derselbe wie auf dem Bildchen bei Herrn Benson, die breite Mittelhand der heiligen Elisabeth und Joseph's gemahnen noch immer an Lorenzo Costa, das Kraushaar des kleinen Johannes hier ist geradeso behandelt, wie das des Fauns in München, und auch die Faltenbrüche sind dieselben wie die auf dem Bilde bei Herrn Benson, knitterig und unfrei.

Um diese Epoche herum, d. h. zwischen 1512 und 1514, dürften mehrere seiner kleinen Madonnenbilder entstanden sein, von denen eins und wol das vorzüglichere im Museo civico von Mailand seinen Platz gefunden hat. Die heilige Jungfrau hält mit dem rechten Arm das unbekleidete Christuskind auf ihren Knien fest, während der kleine Johannes mit dem Kreuze in der Linken liebevoll an dasselbe herantritt. Der Gesichtstypus der Jungfrau ist auf diesem Bilde ganz verschieden von dem in den vorigen Madonnenbildern und nähert sich demjenigen der Maria auf dem dresdener Bilde mit dem heiligen Franciscus. Die Form der Hand der Madonna, zumal die der linken, ist noch immer Costaisch, die Faltenbrüche sind noch immer knitterig, allein die Farbenharmonie ist hier schon ganz und gar Correggesk und lässt uns weder an die Venetianer noch an die Ferraresen mehr denken.

8) In dieselbe Zeit würde ich ebenfalls das durch Restauration — wie ich aus der Photographie schliessen muss — hart mitgenommene Madonnenbild im Besitze des Fürsten von Hohenzollern-Sigmaringen versetzen. Die heilige Jungfrau hält das unbekleidete Christkind

MADONNENBILD VON CORREGGIO, IM MUSEO MUNICIPALE ZU MAILAND.

S. 200.

auf ihren Knien, rechts die heilige Elisabeth mit dem kleinen Johannes, welcher dem Jesuskinde etwas darreicht. Der Gesichtstypus der heiligen Elisabeth ist derselbe wie der auf dem Praesepium bei Herrn Crespi und ist offenbar dem Andrea Mantegna entlehnt.

9) Ich führe hier noch ein anderes und zwar bedeutenderes Werk des jungen Correggio an, das er, nach meiner Ansicht, ebenfalls noch vor dem dresdener Bilde mit dem heiligen Franciscus gemalt haben dürfte (1513—14). Es ist dies die Altartafel bei Lord Ashburton in London, auf der die zwei Schwestern Martha und Maria Magdalena zwischen den Heiligen Leonardus und Petrus dargestellt sind. Auch auf diesem Bilde erinnert die Form der Hände noch immer an Lorenzo Costa. Die Falten sind jedoch freier und breiter behandelt als auf all den oben angeführten Bildern des Correggio.

Zu den Werken, die unser Meister in den ersten Jahren nach dem Franciscus-Bilde in Dresden ausgeführt haben mag, glaube ich zwei Madonnenbilder, von denen das eine in der Sammlung von Hampton Court ist, das andere vom verstorbenen Marquis Camponi von Modena seiner heimatlichen Galerie vermacht wurde, rechnen zu dürfen. Auch das Bild mit der Ruhe auf der Flucht nach Aegypten in der Tribuna der Uffizien, sowie die das Christkind anbetende Madonna ebendaselbst[1] mögen ebenfalls in diese frühe Wirkungszeit des Meisters fallen, d. h. in die Jahre 1518—20.

Man behauptet seit langer Zeit, dass Lotto nicht nur Schüler Lionardo's da Vinci gewesen, sondern dass

---

[1] Dieses Bildchen erinnert wieder sowol in der Empfindung als auch in der Farbe auf eine ganz merkwürdige Weise an Lorenzo Lotto. Von dem grössern Altarbilde, das Correggio 1517 für die Kirche von Albinea malte, sind nur zwei Copien auf uns gekommen. Die eine derselben ist in der Brera-Galerie, die andere in der Capitolinischen Gemäldesammlung zu Rom.

er sich auch die Werke des Correggio zum Muster genommen und diesen Meister ebenfalls nachzuahmen sich angelegen sein liess. Ich habe schon bei Besprechung der in der Münchener Galerie enthaltenen italienischen Gemälde die Unrichtigkeit dieser Anschauung nachzuweisen versucht. Sie beruht auf einer oberflächlichen Auffassung der Entwickelung der Malerei in Italien. Ich erlaube mir nun bei dieser Gelegenheit wieder auf diesen Punkt zurückzukommen.

Hat die Cultur eines Volkes ihren Gipfelpunkt erreicht, so sehen wir überall, im täglichen Leben wie in Literatur und Kunst, dass die Anmuth mehr geschätzt wird als der Charakter. So war es in Italien während der letzten Decennien des 15. und der ersten des 16. Jahrhunderts. Keinem Künstler ist es nun vergönnt gewesen, dieser Empfindung einen so prägnanten Ausdruck zu geben, als dem grossen Lionardo da Vinci, vielleicht der reichst begabte Mensch, den die Mutter Natur je erzeugt. Er ist der erste gewesen, welcher das Lächeln des innern Glücks, die Anmuth der Seele, darzustellen angestrebt hat. Dieses Ziel konnte aber zum Theil nur durch ein feineres Verständniss der malerischen Modellirung, d. h. des Helldunkels erreicht werden, und Lionardo widmete daher diesem Studium auch die besten Stunden seines mailändischen Aufenthalts (1485—1500).[1]

Fast zur nämlichen Zeit, und gewiss ganz unabhängig von Lionardo, führte in Venedig der historische Entwickelungsgang der Kunst den Giorgione auf denselben von Lionardo eingeschlagenen Weg.

Ich meine nun, dass Lorenzo Lotto hauptsächlich in dieser Hinsicht als Gefährte und Nachfolger seines Landsmanns Barbarella angesehen werden müsse. So-

---

[1] Siehe darüber einige seiner Aphorismen in dem bekannten „*Trattato della Pittura*“.

wol Lotto als Giorgione haben den Lionardo da Vinci, obwol dieser in den letzten Monaten des Jahres 1499 kurze Zeit in Venedig sich aufhielt[1], schwerlich persönlich gekannt, noch eins seiner Werke zu Gesicht bekommen. Dasselbe gilt aber auch ja noch viel mehr von Correggio. Diesem grossen Meister fiel das beneidenswerthe Los zu, den von Lionardo, von Giorgione und sodann von Lorenzo Lotto angeschlagenen Saiten den reinsten, den vollsten Klang zu entlocken. Ich glaube nun nicht, dass jene drei Männer je in persönlichen Beziehungen zueinander gestanden haben. Es ist eben ein und dieselbe Empfindungsweise, welche alle drei beseelte und in ihren Werken einen Ausdruck fand. Diese Empfindungsweise lag, wie gesagt, als Ergebniss der Entwickelung des menschlichen Geistes in der Zeit selbst, in der sie lebten und wirkten. Der aus den Fesseln der mittelalterlichen Anschauung und Empfindung sich freimachende Geist schaute mit der naivsten, lebendigsten Freudigkeit den ganzen, den freien Menschen, gleichwie ehedem das Auge der Griechen, Was ist es anders als die Siegesfreude, den wahren, lebendigen, freien Menschen wiedergefunden zu haben, welche aus den Werken der grossen italienischen Meister während des ersten Decenniums des 16. Jahrhunderts zu uns spricht? Dieses Gefühl der errungenen Freiheit belebte die Gestalten nicht nur des Correggio. sondern auch die des Michelangelo, die Hauptvertreter dieser Geistesrichtung in der bildenden Kunst, so verschieden auch ihre Denk- und Gefühlsweise in allem

[1] Lionardo da Vinci muss in den ersten Tagen des October 1499 (kurz vor dem Einzug der Franzosen in die Stadt) Mailand verlassen und von da über Pizzighettone nach Mantua sich begeben haben. In Mantua zeichnete er das Profilporträt der Isabella Gonzaga (im Louvre, Nr. 390 im Katalog des Herrn Reiset; Braun, Nr. 202). Von Mantua nahm er dann seinen Weg über Venedig nach Florenz.

übrigen sein mochte.[1] Michelangelo, einer florentinischen Patricierfamilie entsprossen und in einer reichen, glanzvollen, aber politisch zerrissenen Stadt aufgewachsen, zu einer Zeit wo es dort mit dem moralischen Charakter bereits zur Neige ging, ward frühe schon von seinem hochsinnigen, stolzen, die Unabhängigkeit liebenden Naturell bitter gestimmt gegen die Charakterlosigkeit und eitle Genusssucht seiner Zeitgenossen. Schon in seinem berühmten „David" finden wir diese Stimmung seines Gemüths ausgesprochen; mit den Jahren nahm dieselbe immer zu und fand zumal nach dem Falle der Republik Florenz ihren stärksten Ausdruck in seinen bekannten Versen auf die Statue der Nacht:

Grato m' è il sonno e più l' esser di sasso,
Mentre che il danno e la vergogna dura,
Non veder, non sentir m' è gran ventura,
Però non mi destar, deh, parla basso.[2]

---

[1] Es war die Zeit gekommen, in der die zur vollen Reife gelangte Kunst sich der architektonischen Fesseln befreite und aus der Kirche trat, ja, in wilder Hast die Schranken durchbrach, um nur ans freie Licht und an die frische Luft zu gelangen. Um jene Zeit entstanden die sogenannten „*Sante conversazioni*" und die Idyllenbilder der Venetianer; damals wurde auch das „Porträt" allgemeiner. Von dieser vollen Freiheit macht nun Correggio den heitersten, ausgelassensten Gebrauch wie kein anderer, vielleicht Michelangelo ausgenommen. Die spanisch-katholische Reaction führte um die Mitte jenes Jahrhunderts die Kunst mit Gewalt wieder in die Kirche zurück; allein wie geberdet sich denn dieselbe darin! Man betrachte die Heiligen vom Ende des 16. und vom Anfange des 17. Jahrhunderts. Kann man wol sagen, dass diese sich da so benehmen wie andächtige, fromme Leute im Gotteshause sich verhalten sollten? Ihre leidenschaftlich verzückten Geberden, ihr Schmerzensschrei, sind sie nicht bedenklicher Art? In der That, sie verdecken mit Mühe die innere Leere.

[2] Siehe Vasari: 12, 208 (Ausgabe Le Monnier).

Unmuthig zog er sich frühe schon von der Welt zurück, um ausschliesslich seiner Kunst zu leben. Gleich Correggio war er im Grunde ein einfaches, reines Gemüth.[1]

Antonio Allegri dagegen, der Sohn einer bescheidenen, friedfertigen Bürgerfamilie, wuchs in kleinlichen Verhältnissen auf, und ausser der Liebe zu seiner Kunst mag sein Gemüth schwerlich anhaltend und tiefer von andern Affecten berührt worden sein. Wenn Michelangelo einsam mitten im Gewühle und Gedränge und den Leidenschaften einer Weltstadt, wie Rom war, seiner Kunst nachging, so verlebte Correggio seine Tage einsam in einer kleinen Provinzialstadt mitten unter Benedictinermönchen. Wie diesem von der Natur beschieden war, die Anmuth der Seele auszudrücken, im Scherze wie im Leide, im Rausche der sinnlichen Freude, wie in der Ekstase der göttlichen Liebe, so war Michelangelo von seinem hochsinnigen, edeln Geiste hauptsächlich darauf geleitet, Ernst und Würde, Gewalt und Stärke, den edeln Stolz eines freien Gemüths, die bittere Verachtung alles Niedrigen, Charakterlosen und des Eiteln, mit einem Worte die männlichen Eigenschaften und Leidenschaften der Seele in ihren höchsten Lebensäusserungen darzustellen. Aus seinen titanischen Gestalten schaut der befreite Menschengeist gleichsam in vollem Bewusstsein seiner von Gott ihm verliehenen Macht, mit wahrhaft olympischem Stolze auf die gesprengten Fesseln der Menschheit herab.[2]

[1] Man lese seinen Brief an Vasari, womit er diesem den Tod seines getreuen Dieners Urbino meldet. Man lese ferner den Brief an einen seiner Brüder, welcher Lust bezeigt hatte, ihm in Bologna einen Besuch zu machen: „*Son qua*“, schreibt Michelangelo nach Hause, „*in una cattiva stanza e ho comperato un letto solo nel quale stiamo quattro persone e non avrei il modo raccettarlo come si richiede.*“

[2] Die Tortur, die Michelangelo nicht selten seinen Figuren auferlegt, war wol im Grunde bei ihm auch eine Art Protest

Es ist gewiss merkwürdig, dass die Hauptvertreter sowol der einen als der andern Seelenstimmung, Correggio und Michelangelo, zur nämlichen Zeit blühten. Michelangelo, der doch seiner ganzen Gesinnung nach eher der Zeit Dante's angehört, hat sowol durch seine Erscheinung als auch dadurch, dass er meist für Päpste und in den zwei moralischen Hauptstädten des damaligen Italiens, Rom und Florenz, wirkte, einen weit unmittelbarern und gewaltigern Eindruck auf seine Zeitgenossen hervorgebracht als Correggio. Alle Geister, die mit dem seinigen in Berührung kamen, wurden von ihm unterjocht oder aus ihrer natürlichen Bahn gebracht, und so wurde durch ihn der Sturz der Kunst nur jäher, als er wol ohnedem gewesen wäre. Correggio dagegen wirkte mehr mittelbar durch die Carracci; und so finden sich seine unglücklichen Nachahmer erst im 17. Jahrhundert reichlich ein.

Zwischen der gewaltigen Individualität des Michelangelo und des Correggio steht der göttliche Raffael mitten inne als der massvollste, ruhigste, vollkommenste aller Künstler, als der Einzige, welcher in dieser Beziehung den Griechen ebenbürtig war. Glückselig das Land, das solche Menschen der Welt zu bieten hatte![1]

Doch ich muss meine jungen Freunde um Verzeihung bitten, sie so lange hingehalten zu haben mit dieser Expectoration, welche überdies etwas nach dem Katheder schmecken dürfte. Kehren wir also zu den Werken unsers Correggio zurück. Aus den oben-

---

gegen die conventionelle Gebundenheit in der Compositionsweise seiner Zeitgenossen; es ist der moderne Mensch, der gegen die Fesseln des Mittelalters sich sträubt und ankämpft.

[1] Den vollen Werth der Kunst Raffael's erkennen wir gewöhnlich erst spät und nach langen Studien; Michelangelo und Correggio dagegen ziehen uns entweder sogleich leidenschaftlich an oder sie stossen uns mit Macht von sich ab.

bezeichneten Jugendbildern von ihm spricht am meisten seine einfache, naive, feine, aber auch etwas kränklich aufgeregte Natur. Dagegen fehlt in seinen späten Werken, wie z. B. den grossen Kirchenbildern, die Frische der Empfindung; sie sind etwas conventionell, aber gerade von diesen seinen conventionellen Werken hat man allgemein den Begriff seiner Kunst abstrahirt.[1] In den Darstellungen aus der griechischen Mythologie dagegen ist er in seinem wahren Elemente. Niemand hat je, wie Correggio, die Sinnlichkeit so durchgeistigt, so naiv, so rein dargestellt.

Unter allen Bildern des Correggio der Dresdener Galerie ist die Madonna mit dem heiligen Franciscus glücklicherweise das am leidlichsten erhaltene. In keinem Jugendwerke anderer Künstler, den David des Michelangelo ausgenommen, kann man eine so scharf ausgesprochene Individualität wahrnehmen wie in diesem an Empfindung wie an Gedanken so reichen Gemälde. Die andern drei grossen Kirchenbilder des Antonio Allegri, Nr. 151, 152 und 153, sind, besonders das erste und das letzte, so arg mishandelt und übermalt, dass sie uns wenig Freude noch machen können. Ich bewundere in der That jene Kunstfreunde, welche das Correggio'sche Helldunkel in denselben noch in Entzücken versetzen kann. Diese drei Gemälde gehören in die Jahre 1525—32.

Neben den vier weltbekannten Bildern des Antonio Allegri weist der Katalog noch zwei andere auf, Nr. 155 und 154. Das erstere derselben, Nr. 155, ist ein männliches Porträt und trägt den sonderbaren Namen „Arzt

---

[1] Das Axiom, dass jedes Gewordene nur durch sein Werden erkannt werden kann, findet auch auf die Kunstwissenschaft seine volle Anwendung. Wer einem Maler z. B. nicht in seiner Entwickelung, in seinen Jugendwerken nachgegangen ist, der bilde sich ja nicht ein, das Wesen desselben erfasst zu haben.

des Correggio", welcher höchst wahrscheinlich erst im 18. Jahrhunderte ihm mag beigelegt worden sein. Es ist ein arg zugerichtetes Gemälde und in seinem gegenwärtigen Zustande ungeniessbar. Dass R. Mengs durch dieses Bild an Giorgione erinnert wurde, kann ich mir nur daraus erklären, dass eben kein Maler so sehr verkannt worden ist und noch immer verkannt wird wie gerade Giorgione. Das Gesicht in diesem Bildnisse ist ganz verputzt und dann übermalt, der Mund ist durch den Restaurator schief und einfältig geworden; die auf dem Buche ruhende Hand hat nicht die Form der Hände des Correggio, überdies vermisse ich unter anderm auch den dem Meister eigenen fetten Farbenauftrag. Will man nun dieser Ruine von einem Porträt durchaus einen Namen geben, was immer räthlich ist, da ohne Namen das Publikum nichts mit einem Bilde anzufangen weiss, so greife man zum Namen des Dosso, dem es auch in der That einst angehört haben mag.[1]

Und nun komme ich endlich mit klopfendem Herzen zur Besprechung der heiligen Magdalena des Correggio, Nr. 153. Nach Pungileoni soll Correggio dieses Bild ums Jahr 1533, also ein Jahr vor seinem Tode, gemalt haben; das ist aber blos Vermuthung. Zum Vorschein ist diese Magdalena erst in den achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts gekommen.[2]

Von allen dem Correggio beigelegten Werken ist wol diese „liegende Magdalena" der Dresdener Galerie eines der bekanntesten, beliebtesten und daher auch

---

[1] Schon Herr Director Julius Meyer hat in seinem geistreichen und gelehrten Buche über Correggio dieses Porträt für unecht erklärt. Man vergleiche die Hand auf diesem Porträt mit den Händen der Kirchenväter auf dem echten und vorzüglichen Werke des Dosso, Nr. 138, und man wird die nämliche Structur, ja sogar dieselbe rundliche Form des Nagels auf beiden Bildern antreffen.

[2] Siehe: J. Meyer, „Correggio".

durch Copien am meisten vervielfältigten Bilder der Welt. Ich muss nun offen gestehen, dass trotz ihres Nimbus mich diese Magdalena stets kalt gelassen hat.

Darf ich es aber wagen, meine häretische Meinung über dieses Bild offen auszusprechen?

Als ich das letzte mal vor demselben stand und im Begriffe war, einige kritische Bemerkungen in mein Notizbüchlein einzutragen, trat ein älterer Herr mit seiner Tochter auch in die Nähe dieses vermeintlichen Juwels, um, wie es nicht anders zu vermuthen war, das höchste Entzücken zu äussern.

„Ach", rief die Dame aus, indem sie ihre goldene Brille näher ans Auge rückte, „ein so köstliches, tiefempfundenes Gemälde gibt es nirgends sonst in der Welt; je mehr ich's betrachte, je mehr ich's in mich aufnehme, desto mehr begeistert es mich; ich muss gestehen, Papa, dass ich diese schöne Sünderin des Correggio selbst den Madonnen Raffael's und Holbein's vorziehe. Wie herrlich würde sich das in unserm Salon ausnehmen, der ja Nordlicht hat."

„Ja, so ein Bild", schmunzelte der Herr Papa, ein kleiner, rothbackiger Herr, „so ein Bild ist wol seine Hunderttausende von Mark werth."

Bei diesen enthusiastischen Expectorationen trat ich etwas zurück, um den Leutchen Platz zu machen, damit sie den Gegenstand ihrer Bewunderung schärfer ins Auge fassen könnten.

„Bitte, bitte", sagte der höfliche Papa zu mir, „wir wollen Sie durchaus nicht stören, zumal wir sehen, dass auch Sie dieses Kleinod aller Kleinodien zu würdigen wissen. Ich und meine Tochter, Elise von Blasewitz aus Plauen, welche ich Ihnen hiermit vorstelle, wir kennen ja das Bild schon seit Jahren; ja, ja, eine sehr alte Bekanntschaft, wir haben's ja auch sehr gut gestochen zu Hause und wissen es also auswendig. Sie

aber, mein Herr, scheinen fremd zu sein und besuchen wol diese Galerie zum ersten male?“

Gegen meine Absicht war ich in ein kunstästhetisches Gespräch hereingezogen.

„O nein, mein Herr“, gab ich zur Antwort, „ich bin mit dieser Sammlung so ziemlich vertraut, obwol ich ein Fremder bin.“

Ich hatte nun die Frage nach meiner Nationalität zu beantworten.

„Wenn ich recht rathe“, sagte dann holdlächelnd die Dame, „ein Kunstgelehrter?“

„Das nicht, gnädiges Fräulein, ich bin höchstens ein Kunstbeflissener.“

„Nicht doch“, bemerkte sie mit affectirter Grazie, „ich sehe es schon an der Art und Weise, wie Sie die Bilder betrachten, dass Sie Kenner sein müssen, wie wir auch in Deutschland viele Kunstgelehrte haben.“

„Zu viel Gelehrsamkeit“, bemerkte spöttisch der Herr Papa, „viel zu viel Gelehrsamkeit, und die trübt die Augen und verdirbt jeden frischen, gesunden Genuss. Aber nicht wahr, mein Herr, auch Sie halten wol diese Magdalena des Correggio, wenn auch nicht für das kostbarste, so doch für das schönste Bild unserer Dresdener Galerie?“

„Da Sie mir die Ehre erweisen, mich um meine Meinung zu befragen, so wäre es unhöflich von mir, wenn ich Ihnen dieselbe nicht mit aller Offenheit beantwortete. Ich gestehe, dass es mir ungemein leid thut, Ihnen eine negative Antwort geben zu müssen.“

„Also nicht? .. es gefällt Ihnen wol nicht?“

„In meinen Augen ist diese geleckte, etwas kokette Magdalena gar nicht das Werk eines Italieners und noch viel weniger ein Gemälde des Correggio, sondern höchst wahrscheinlich eine niederländische Malerei vom Ende des 17. Jahrhunderts.“ (†)

Der Vater trat einen Schritt zurück, einen bedeu-

tungsvollen Blick seiner Tochter zuwerfend, in deren Gesicht nach dem Anhören meiner Erklärung der Ausdruck vollen Mitleids zu lesen war.

„Ich bitte", fuhr ich fort, „beunruhigen Sie sich ja nicht wegen der Vermessenheit meines Urtheils."

„Wirklich sehr vermessen", bemerkte in wegwerfendem Tone Fräulein von Blasewitz.

„Aber schauen Sie sich doch das Gemälde selbst genauer an, gnädige Frau, vielleicht werden Sie selbst mir noch zustimmen, wenn ich Ihnen sage, dass es in der That an den Adriaen van der Werff erinnere."

„Unmöglich! Wissen Sie denn nicht, dass gerade der van der Werff von allen unsern Aesthetikern als die Quintessenz des Manierismus citirt wird?"

„Das mag sein", fuhr ich gelassen fort; „als aber im Jahre 1788 der dresdener Feldbesitzer Wogatz nebst dieser Magdalena auch den Paris von van der Werff sich für seinen Diebstahl auserkor, so war das kein blosser Zufall, sondern hat einen tiefern Grund; in den Augen jenes Kunstkenners waren das eben Gemälde vom nämlichen Werthe."

„Nein, das ist zu arg", fiel etwas aufgeregt Fräulein von Blasewitz mir ins Wort, „oder scherzen Sie etwa, mein Herr?"

„Leider ist's mein voller, bitterer Ernst, gnädige Frau. Wollen Sie doch die Güte haben, sich das Bild näher anzuschauen. Sehen Sie, wie kokett sie daliegt und liest, gleichsam als ob sie hoffte, von ihrem Geliebten in dieser Lage überrascht zu werden. Correggio ist doch vor allem naiv, und in diesem Mädchen da ist auch nicht ein Funken von Naivetät. Betrachten Sie überdies das schillernde, grelle Ultramarinblau des Mantels, das ist doch ganz und gar van der Werff'sche Farbe; betrachten Sie auch die affectirte Form der Finger mit den langen, auf dem Schnitte scharf beleuchteten Nägeln, wie das kein Italiener im

Brauche hat; betrachten Sie ferner alle diese kleinlich behandelten Steinchen im Vorgrunde, gerade wie im Bilde Nr. 1643 des van der Werff, so auch das kalte, miniaturartig geleckte Salbengefäss neben der Magdalena; vergleichen Sie den Baumschlag hier mit dem Baumschlage in den Bildern des van der Werff (Nr. 1817 und 1818) und vergleichen Sie zuguterletzt noch die Sprünge und Risse auf diesem Gemälde mit den Sprüngen und Rissen auf den Gemälden des van der Werff oder anderer Zeitgenossen desselben, und Sie werden dann vielleicht — so viel Ueberwindung es auch kosten mag — mir doch zugeben müssen, dass dieses Gemälde, wenn vielleicht auch nicht von Adriaen van der Werff selbst gemalt, doch einem Zeitgenossen und Landsmann von ihm angehören müsse, auf keinen Fall aber einem Italiener und noch dazu einem Italiener aus den drei ersten Decennien des 16. Jahrhunderts."

„Nein, mein Herr, mich werden Sie nicht bekehren", sagte spöttisch lächelnd die entrüstete Dame, die das Bild durchaus nicht genauer sich besehen wollte, und fuhr dann fort: „Sie haben wol, wie ich merke, die Werke unsers Rafael Mengs nie gelesen? Mengs war doch auch ein Kunstkenner und zwar ein sehr grosser und allgemein gefeierter, mein Herr, und er hatte zudem, wie kein anderer, mit dem Studium des Correggio sich gründlich befasst, hatte sich tief in die Denk- und Gefühlsweise des göttlichen Meisters eingelebt; nun gut, Rafael Mengs gibt gerade dieser von Ihnen so sehr verachteten Magdalena den Vorzug vor allen andern Meisterwerken des Correggio. Und wollen Sie noch mehr? Unser grosser Aesthetiker und Dichter Wilhelm von Schlegel widmet diesem Bilde eines seiner lieblichsten Sonette."

„Ach, sage es ihm doch vor, Elise", sagte der über die Gelehrsamkeit seiner Tochter entzückte Papa, „du kannst es ja auswendig."

„O nein, — tauben Ohren zu predigen ist nutzlos“, entgegnete trocken die Tochter.

„Kann sein“, antwortete ich, auf diese etwas scharf betonte Bemerkung. „Das ist alles sehr möglich, da ja der Geschmack von Mengs eben der Geschmack seiner Zeit war. Was aber die Kennerschaft der Aesthetiker, zumal der romantischen und neokatholischen betrifft, so erlauben Sie mir Ihnen zu sagen, dass ich denselben nicht das mindeste Gewicht beilegen kann. Alle funfzig Jahre haben wir ja eine andere Aesthetik, das ist Modesache. In ein so geduldiges Ding, wie ein Gemälde ist, legt ja der Aesthetiker allen Quark hinein, der ihm eben in den Sinn kommt; und die das Zeug lesen, erfreuen sich an der schönen Phrase, sehen in ihrem Geiste die Magdalena des Sonetts, kaum je die gemalte. Die meisten Menschen, gnädige Frau, erwärmen sich und schwärmen ja nicht für die Realität, sondern für ein Traumbild ihrer Phantasie, und diese göttliche Gabe der Einbildungskraft lässt uns gerade das sehen, was wir zu sehen wünschen. Was mir aber durchaus unmöglich zu sein scheint“, fuhr ich nach einer Pause fort, „ist, diese dresdener Magdalena für ein Werk eines so grossen italienischen Künstlers, wie doch Correggio war, anzunehmen. Auch ist ja dieses Bild“, fügte ich zuletzt hinzu, „auf Kupfer gemalt, und kein italienischer Maler hat vor dem Ende des 16. Jahrhunderts je dieses Materials zu seinen Bildern sich bedient.“

„Nun, hat nicht Sebastiano del Piombo auch auf Kupfer gemalt? Lesen Sie doch gütigst im Vasari nach“, erwiderte mit selbstzufriedenem Lächeln die sehr belesene Dame.

„Sie haben recht, gnädige Frau. Vasari sagt allerdings im Leben des Sebastiano Veneziano, dessen erinnere auch ich mich, dass derselbe nicht nur auf Stein gemalt, sondern auch den Beweis geliefert habe, dass

man ebenfalls auf Silber, Kupfer, Zinn und andere Metalle malen könne. Vasari hütet sich aber wohlweislich, uns auch nur ein einziges Gemälde auf Kupfer von Sebastiano del Piombo zu citiren, und ich erlaube mir daher jener von ihm in der Hast des Schreibens hingeworfenen Bemerkung kein Vertrauen zu schenken. Auf Schieferstein hat Sebastiano öfters gemalt, und solcher Malereien kenne ich selbst mehrere; ein Gemälde auf Kupfer jedoch von irgendeinem namhaften italienischen Maler aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist mir völlig unbekannt, so sehr ich auch darnach mich umgesehen habe.[1]

„Die Substitution des Kupfers für die Holztafel und die Leinwand scheint zuerst in der Malerschule von Antwerpen eingeführt worden zu sein, und ich nenne Ihnen die Namen des Martin de Vos, des Bartel Spranger, des ältern Pourbus, des R. Savery, der Brill, der Brueghel, von denen allen Sie Bilder auf Kupfer finden können, keines aber von italienischen Meistern aus der goldenen Zeit der Kunst."

„Die Kritik", bemerkte trocken die Dame, indem sie ihren Shawl sich auf den Schultern zurecht machte,

[1] In manchen öffentlichen Gemäldesammlungen findet man allerdings Bilder auf Kupfer, die vom Kataloge italienischen Meistern, welche in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts gelebt und gewirkt, zugeschrieben werden; so wird unter andern in der Galerie des Louvre noch immer eine heilige Familie (Nr. 167) dem Dosso Dossi zugemuthet, stellt sich aber, näher betrachtet, vielmehr als vlämische Arbeit heraus; dasselbe gilt vom Bildnisse eines Mannes, der eine Nelke in der Hand hält, im alten Katalog der Münchener Pinakothek unter Nr. 1195 dem Garofolo zugeschrieben (im neuen Katalog richtig als Arbeit eines Niederländers, unter Nr. 166, bezeichnet). Ich könnte noch eine Reihe solcher auf Kupfer gemalten Copien nordischer Maler, die in öffentlichen Sammlungen als Originale dem Publikum vorgestellt werden, anführen, fürchte aber damit meine Leser nur zu ermüden.

„die Kritik ist wie das Feuer, das alles zerstört, was es mit seiner frechen Zunge beleckt. Kürzlich hat sie getrachtet, unsere herrliche Madonna von Holbein einzuäschern, heute wagt sie sich an den andern Juwel dieser Galerie, die weltberühmte Magdalena des Correggio. In Russland, wo man dem Nihilismus huldigt, mag so etwas möglich sein, in unserm Deutschland jedoch, wo es, Gott sei Dank, noch so viele und so tüchtige Kunstgelehrte und Forscher gibt, werden solche giftige und perfide Versuche stets zu Schanden werden. Papa, gehen wir weiter."

Will der Leser mir noch ein paar kurze Bemerkungen über die dresdener Magdalena des Correggio gestatten, so möchte ich zunächst die Frage aufwerfen, ob überhaupt Antonio Allegri je eine am Boden liegende lesende Magdalena gemalt habe? Dass eine „büssende" Magdalena in seinem Atelier entstand, wissen wir ganz bestimmt[1], wo aber dieselbe gegenwärtig sich befindet, kann ich nicht angeben. Im „*Giornale di Erudizione artistica*"[2] veröffentlichte nun Herr Guglielmo Brachirolli aus Mantua einen Brief von Carlo Malaspina, Angestellten an der Bibliothek von Parma, in welchem dieser sagt: Ortensio Lando theilte in einem Briefe der Markgräfin von Novellara mit, dass Correggio kürzlich (?) eine wunderherrliche lesende[3] Magdalena für den magnifico Signore di Mantova gemalt habe. Daraus ergäbe es sich also, dass Antonio Allegri wirklich ein Bild mit diesem nämlichen Gegenstande, wie Nr. 153, ausgeführt hat, d. h. eine lesende Magdalena. Was ist nun aus diesem Gemälde geworden?

---

[1] Das ergibt sich aus einem Briefe vom 3. September 1528 der Veronica Gambara an Beatrice d'Este, siehe „Correggio" von Julius Meyer, S. 219.

[2] Vol. I, Fascicolo XI, p. 332.

[3] Er sagt aber nicht, dass sie liegend dargestellt sei.

Baldinucci behauptete, der florentinische Patricier Niccolo Gaddi hätte etwa um 1660 in seiner Gemäldesammlung eine „Magdalena in der Wüste“ von Correggio besessen, welches Bild von Cristofano Allori öfters copirt worden sei. Dies sagt Baldinucci. Wir wollen das auf sich beruhen lassen. Dass aber die „lesende Magdalena“ in liegender Stellung der Uffizien-Galerie zu Florenz (Nr. 1149) nicht von Cr. Allori ist, wie der Katalog jener Galerie auf die Erzählung Baldinucci's hin uns glauben machen möchte, sondern ebenfalls eine vlämische Copie sei, wird jeder unbefangene Kenner gleich einsehen. Auch auf dieser Copie in Florenz hat der landschaftliche Hintergrund wieder einen durchaus nordischen Charakter; die Steinchen im Vordergrunde, die wir auf dem Bilde in Dresden sehen, fehlen in dem der Uffizien-Galerie; dafür gewahrt man dort neben der Heiligen einen Todtenkopf und ein Salbengefäss. Ausserdem hält die Büsserin in der linken Hand ein Crucifix. In meinen Augen ist, wie gesagt, auch jene Magdalena in Florenz nichts anders als eine Copie eines vlämischen Malers und wahrscheinlich älter als diese zu Dresden. (†)

Doch nun ist es die höchste Zeit zur Conclusion dieser langen Plauderei zu kommen. Meiner Ansicht nach gehört also diese kokette, auf den sinnlichen Reiz berechnete, liegende Magdalena nicht der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts und folglich auch nicht dem Correggio an, sondern dürfte höchst wahrscheinlich erst gegen Ende jenes Jahrhunderts aus der Schule der Caracci hervorgegangen sein. Der Typus dieses Magdalenenkopfes hat, man wird es nicht leugnen können, etwas sehr Caracceskes an sich. Was aber im besondern das auf Kupfer gemalte hochberühmte Bild der Dresdener Galerie betrifft, so erscheint mir dasselbe als eine Copie, welche etwa in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ein dem Adriaen van der Werff

nahestehender Niederländer ausgeführt haben dürfte.[1]

Für mich sind diese vielfältigen „büssenden Magdalenen", welche gegen Ende des 16. und im Anfange des 17. Jahrhunderts grösstentheils in Bologna zu Tage gefördert wurden, im Grunde nichts anders als die in die Sprache der Jesuiten übersetzte Venus der Venetianer. Zwischen der herrlichen schlafenden Venus des Giorgione (Nr. 185) dieser Galerie und der „büssenden Magdalena des Correggio" (Nr. 154) liegt die ganze spanisch-katholische Gegenreformation.

Von den drei dem Francesco Raibolini, Francia genannt, zugeschriebenen Bildern, Nr. 49, 48 und 50 gehören, wie ich glaube, nur zwei dem Meister selbst an, und zwar die wunderliebliche kleine „Anbetung der Könige und Hirten" (Nr. 49) und die stark restaurirte „Taufe Christi" (Nr. 48).[2] Das Madonnenbild (Nr. 50) aber erscheint mir nur als Atelierbild des Francia.

Zum Schluss möge noch ein anderes Werk aus dieser ferraresisch-bolognesischen Schule hier erwähnt werden, nämlich das Madonnenbild des Bartolommeo da Bagnacavallo (Nr. 113). Dieses Bild spricht es wol deutlicher aus, als ich es mit hundert Zungen zu thun im Stande wäre, dass Bagnacavallo nicht nur Schüler, sondern auch Plagiator des Dosso war. Sieht doch, von weitem betrachtet, dieses Gemälde von seiner Hand geradezu wie ein Werk des Dosso aus! Dass Bartolommeo Ramenghi eine Zeit lang auch in Rom war und dort den Raffael nachahmte, thut gar nichts zur Sache; er gehört der ferraresisch-bolognesischen Schule an. Die bessern Werke, sowol Wandgemälde

[1] Repliken dieser heiligen Magdalena des „Correggio" sind geradezu unzählig und unter denselben mag sich wol das „bolognesische" Original befinden.

[2] In der Bildersammlung von Hampton Court befindet sich eine alte Copie dieses dresdener Bildes.

wie Staffeleibilder, dieses Meisters muss man in Bologna aufsuchen. Einige derselben sind in der dortigen Pinakothek, worunter eins „die Vermählung der heiligen Katharina von Siena im Beisein der Heiligen Johannes des Evangelisten, Antonius, Dominicus und des Königs David“ (Nr. 101) sogar dem Gherardo Fiorentino zugeschrieben wird. (†) Eins der vorzüglichsten Bilder des Bartolommeo Ramenghi ziert den zweiten Altar links in der Kirche della Misericordia zu Bologna. Im obern Theil dieses Tafelbildes ist die Madonna mit dem Kinde auf den Wolken ruhend dargestellt; zwei Engel halten eine Krone über ihrem Haupte. Auf dem untern Theile sehen wir in einer phantastischen Landschaft die Heiligen Franciscus und Monica, an deren Seiten ein Mann, eine Frau und ein Mädchen kniend flehen.

Am Schlusse dieser meiner Besprechung der Bilder aus der ferraresisch-bolognesischen Schule will ich noch, zur Belehrung der Anfänger, einige Handzeichnungen jener Meister anführen, welche in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts diese Schule hauptsächlich vertreten: des Lorenzo Costa, des Ercole Grandi di Giulio Cesare, des Chiodarolo, des Amico Aspertini, des Correggio. Von Dosso Dossi und von Garofolo sind mir leider nirgendwo Zeichnungen vorgekommen, die ich als solche mit Zuversicht bezeichnen dürfte.

In der Uffizien-Sammlung dagegen befinden sich Federskizzen sowol von Lorenzo Costa und von Chiodarolo als auch von Amico Aspertini. Vergleicht man nun die Technik auf den ebengenannten drei Federzeichnungen mit der Technik der Federskizze zum „Bethlehemitischen Kindermord“ des Ercole Roberti im Kupferstichcabinet zu Berlin, so ersieht man unschwer, dass alle vier Meister derselben Schule angehören.[1]

---

[1] Wo man, wie ich glaube, am deutlichsten die Abstammung des Amico Aspertini von Ercole Roberti erkennt, ist in

1) Die Zeichnung des Lorenzo Costa, Uffizien, Rahmen 38, Nr. 178, stellt in der obern Hälfte die Krönung Mariä dar; in der untern sechs Heilige. Es ist dies der Entwurf zu seinem grossen Altarbilde im Chor der Kirche von S. Giovanni in Monte zu Bologna (Philpot, Nr. 763, unter dem Namen des Filippino Lippi). (†)

2) Die Zeichnung des Chiodarolo, Uffizien, Rahmen 36, Nr. 166, stellt die heilige Cäcilie vor dem Proconsul dar. Es ist dies ein Entwurf zum Wandgemälde des Chiodarolo in der Kapelle der heiligen Cäcilie in S. Jacopo Maggiore zu Bologna (Philpot, Nr. 2847), ebenfalls unter dem Namen des Filippino Lippi. (†)

3) Die Zeichnung des Amico Aspertini stellt fünf nackte Figuren in verschiedenen Stellungen vor, Philpot, Nr. 1237. Auch Braun in Dornach hat ein Blatt mit einem „Fries“ von Aspertini unter Nr. 558 photographirt.

4) Im Louvre ist in der Salle aux boîtes unter Nr. 436 eine getuschte Federzeichnung ausgestellt, welche von Baldinucci dem Mantegna zugeschrieben wurde, von Herrn Reiset jedoch mit grösserer Sachkenntniss als von der Hand des Lorenzo Costa beschrieben wird. Täusche ich mich nicht, so dürfte diese Zeichnung, welche die „Judith mit dem Kopfe des Holofernes“ darstellt, mit grösserm Recht, wie schon bemerkt, dem Ercole Grandi di Giulio Cesare zugetheilt werden. (†) (Braun, 411.)

Es folgen nun einige Zeichnungen des Correggio.

---

seinen Wandgemälden in Lucca. Von Guido Aspertini sieht man eine grosse Altartafel in der Kirche S. Martino, und ein anderes Bild in der Pinakothek von Bologna. Dieses letztere Gemälde, Nr. 217, wird dort irrthümlich, wie ich glaube, dem Bruder Amico zugeschrieben. (†)

5) In den Uffizien eine leicht mit schwarzer Kohle hingeworfene Skizze mit den Heiligen Antonius, Stephanus, Rochus und Johannes dem Täufer. (Braun, 676.)

6) Im Louvre: Zeichnung zum Friese in der Kirche S. Giovanni zu Parma; es sind zwei Putten, der eine mit einem geflügelten Löwen, der andere mit einem Adler spielend. (Braun, 450.)

7) Ebendaselbst: Drei Skizzen zu Friesen. (Braun, 452.)

8) Ebendaselbst: Röthelzeichnung zu seinem Bilde in der Galerie von Parma, den Märtyrertod zweier Heiligen darstellend. (Braun, 461.)

9) In Chatsworth: Röthelzeichnung mit Putten. (Braun, 138.)

Es erübrigt mir, hier auch noch einige Zeichnungen des Bagnacavallo anzuführen:

10) In der Uffizien-Sammlung: Getuschte Zeichnung mit vier stehenden Heiligen. (Braun, 559.)

11) Ebendaselbst: „Der Englische Gruss“. (Braun, 560.)

DIE VENETIANER.

Wir kommen nun zu den Malern der venetianischen Republik, deren Werke mit der ihnen eigenthümlichen Anziehungskraft von den Wänden dieser Säle uns strahlend entgegenleuchten.

Leider sind die Venetianer des 15. Jahrhunderts in der Dresdener Galerie sozusagen nicht vertreten.

Das Brustbild des Dogen Leonardo Loredano, Nr. 53, ist nur eine Copie des Originalbildes in der National-Gallery zu London, wie dies der neue Katalog auch ohne den mindesten Anstand anerkannte. Auch das

DREI PUTTI VON CORREGGIO, IN DER SAMMLUNG ZU CHATSWORTH.

[Nach einer photographischen Aufnahme von A. Braun & Comp. in Dornach.] S. 220.

Madonnenbild mit Heiligen, Nr. 54, das früher den grossen Namen des Giambellino führte, wurde im neuen Katalog mit vollem Recht als schwaches Schulbild bezeichnet. Ich gehe diesmal noch einen Schritt weiter und erkläre es für einen sogenannten „*pasticcio*“. Die heilige Helena ist dem Bissolo, der heilige Joseph dem Catena, die Madonna dem Bellini entnommen; der Körper des Kindes ist verfehlt in der Modellirung; die Knittelfalten am Hemdärmel der Jungfrau sind unschön; überdem ist alles carikirt in diesem unerquicklichen Machwerk, über dessen italienischen Ursprung ich einige Zweifel hege. Da ich jedoch vor zehn Jahren, ich weiss nicht wie, bei diesem Gemälde an jenen venetianischen Proteus, der sich gewöhnlich Bartolommeo Veneto zeichnet, erinnert wurde und daher die gute Gelegenheit benutzte, um meinen Freunden das Wenige mitzutheilen, was ich von diesem fast gänzlich unbekannten, nicht ganz verwerflichen Meister wusste, so möge es mir erlaubt sein, auch in dieser zweiten Auflage meines Buches die wenigen Worte zu wiederholen, die ich damals diesem gar sonderbaren Künstler widmete. Vielleicht könnten dieselben irgendeinen jüngern Kunstbeflissenen bewegen, diesem sehr wandelbaren venetianischen Maler nachzugehen mit dem löblichen Vorsatz, ein vollständigeres Bild seiner Persönlichkeit, als ich zu geben in der Lage bin, den Kunstfreunden zu bieten.

Dieser nicht talentlose Sonderling zeichnet sich nicht immer auf seinen Bildern Bartolommeo Veneziano oder auch de Venecia. Auf einem Madonnenbildchen, wol das älteste, das ich von ihm kenne, lautet die Aufschrift: „*Bartolommeo mezzo veneziano e mezzo cremonese.*“ Daraus lässt sich wol schliessen, dass er ein in Venedig ansässiger Cremonese war. Jenes Bildchen befand sich vor Jahren im Besitze des inzwischen verstorbenen Senators Leopardo Martinengo zu Venedig. Ein an-

deres Madonnenbildchen aus seiner Frühzeit hängt unter Nr. 127 in der städtischen Galerie von Bergamo, Abtheilung Lochis. Dasselbe ist bezeichnet: „*Bartholomeus venetus faciebat 1505*“. Die Form und Bewegung der Hand der Madonna ist auch hier noch durchaus die Bellinische; die Lideröffnung ist sehr hart, die Form des Ohres nähert sich mehr der Ohrform bei Gentile als der bei Giovanni Bellini; die Bewegung des den Fuss des Christkindes haltenden Armes der Maria ist steif und ungelenk, die Falten plump, die Wolken in der Landschaft baumwollenartig, das Colorit aber glänzend und warm.

Aus derselben Wirkungszeit des Meisters besitzt auch Mr. Carew zu London ein Porträt, bezeichnet: „*Bartolomeo de Venecia, 1506*“.

Im Hause des Herzogs Giovanni Melzi zu Mailand begegnen wir einem ansprechenden weiblichen Bildnisse, das ebenfalls: „*Btõlamio de Venecia F.*“ bezeichnet ist, jedoch einer spätern Epoche des Malers angehören muss. Dieses Bild stellt ein Frauenzimmer dar, welches in der einen Hand einen kleinen Hammer hält, in der andern einen Ring; auf ihrem goldenen Armbande liest man: „*Sfoza de la Ebra*“, d. h. Tracht der Ebra.[1]

Das Colorit auf diesem Bilde ist glänzend und das Roth des Barets auf dem Kopfe des Weibes erinnert an die rothe Farbe der Schule von Quentin Metsys, sodass es nicht unwahrscheinlich erscheint, dass unser Bartolommeo in Venedig ebenso wie andere Venetianer, z. B. Jacometto und Jacopo de Barbarj vor ihm, mit niederländischen Malern in Berührung gekommen sei. Die Haarlocken sind wie von Messing und all

[1] Im venetianischen Dialekt sagt man „*sfoza*“ für „*foggia*“ (die Tracht, die Art sich zu kleiden). Ebra wird wahrscheinlich der Name der hier porträtirten Courtisane gewesen sein.

FRAUENPORTRÄT VON BARTOLAMIO DE VENECIA (sic)
IM HAUSE DES HERZOGS GIOVANNI MELZI IN MAILAND. S. 222.

die Nebensachen mit miniaturartiger Sorgfalt ausgeführt.

Aus derselben Epoche des Meisters dürfte auch das höchst anziehende Frauenporträt, Nr. 11[a], in der Sammlung des Städel'schen Instituts zu Frankfurt stammen. Dort wird das Bild mit Unrecht in die florentinische Schule gesetzt. Es stellt ebenfalls wie das Bildniss beim Herzog Melzi eine idealisirte venetianische Courtisane dar. Das junge halbentblösste, in einen höchst phantastischen Anzug gehüllte Weib hält in der Rechten ein Blumensträusschen, trägt ein Medaillon am Halse und hat den Kopf mit einem Lorberkranz geschmückt. Auch auf diesem Porträt sind die Haarlocken messingartig gedreht.

In diesem nämlichen Saale der Frankfurter Galerie hängt ein anderes Frauenbild (in eine Heilige verwandelt), das höchst wahrscheinlich unserm Bartolommeo angehören dürfte, dort jedoch einem viel berühmtern lombardischen Meister zugemuthet wird. Ich will es meinen jungen Freunden überlassen, dasselbe aufzusuchen und zu bestimmen.

Noch will ich hier auf zwei andere Bilder aufmerksam machen, die zwar weder mit dem Namen des Meisters noch mit der Jahreszahl bezeichnet sind, mir jedoch als unstreitige Werke dieses Bartolommeo erschienen sind. Das eine derselben hängt im Louvre als unbekannt unter der Nr. 522 und stellt ebenfalls ein phantastisch gekleidetes Weib dar, welches in der Rechten Handschuhe, in der linken, für den Meister charakteristischen Hand ein Halsband hält. (†) Das andere ist ein Madonnenbild in der Sammlung des Herzogs von Aumale in Chantilly. Ich erinnere mich leider nicht mehr, unter welchem Namen das Gemälde dort aufgeführt ist.

Aus einer etwas spätern Wirkungszeit des Meisters glaube ich noch ein anderes Werk des Bartolommeo

Veneto anführen zu dürfen; dasselbe befindet sich in der Ambrosiana zu Mailand (in der „Sala Pecis“) und führt den Namen des Lorenzo Lotto. (†) Es ist wieder ein Madonnenbild mit reichem landschaftlichen Hintergrunde. Ungefähr aus dieser nämlichen Epoche scheint mir auch ein Madonnenbild mit Heiligen und dem Donator zu sein, das im zweiten Saal der gräflich Borromeischen Sammlung in Mailand aufgestellt ist. (†)

Sollte ich nun aber selbst in dieser Dresdener Galerie ein Bild bezeichnen dürfen, welches allem Anschein nach unserm Bartolommeo mezzo cremonese und mezzo veneziano angehört, so zweifle ich nicht, damit Herrn Director Woermann eine freudige Ueberraschung zu bereiten. Diese Entdeckung kommt jedoch nicht mir selbst zu, sondern gehört Herrn Doctor Gustavo Frizzoni an, dem bewährten Kenner der italienischen Kunst. Das Bild also, das er, und, wie ich glaube, mit vollem Recht dem Meister Bartolommeo zumuthet, ist kein anderes als die „Herodias“ unter Nr. 292.

Nach der Aussage des Piacenza[1] befand sich in der Galerie Hercolani zu Bologna ein Madonnenbild mit der Inschrift: 1509, a di 7 aprile, Bartolamio scholaro de ZE . . . . BE . . . . Nun deuteten sowol Piacenza als später auch die florentinischen Commentatoren des Vasari[2] dieses ZE . . . . für Giovanni, während ich dafür halte, dass jene mutilirte Inschrift keine andere Erklärung zulasse als die von ZENTILE BELLINI.

Im Venetianischen ist für Giovanni nicht ZEAN, sondern ZVAN gebräuchlich, und da die obengenannten Kunstforscher keine Kunde von unserm Bartolommeo Veneziano hatten, so nahmen sie auch keinen Anstand, jenes Bild dem grossen Bartolommeo Montagna zuzuschreiben — ein Irrthum, der kaum einem Anfänger in der Kunstgeschichte zu verzeihen wäre.

---

[1] Siehe Baldinucci, III, 210.

[2] Band IV, 127; Ausgabe Le Monnier.

Auch in England befinden sich einige Werke des Bartolommeo Veneziano oder Cremonese, je nachdem man ihn zu bezeichnen für gut hält. So besitzt die National-Gallery in London das Porträt des Lodovico Martinengo [1], welches folgende Aufschrift trägt:

Bartolom. Venetus faciebat M.D.XXX. XVI. ZVN. (Juni).

Mit dem Namen und dem nämlichen Jahre 1530 bezeichnet, besass auch der verstorbene Barker in London ein „giorgioneskes" Frauenporträt. Die unbezeichneten Bilder des Bartolommeo Veneziano, und deren glaube ich mehrere zu kennen, werden gemeiniglich grössern Meistern zugeschrieben. Mir soll es vorderhand genügen, auf den wenig bekannten Maler meine Leser aufmerksam gemacht zu haben.

Darf nun die Dresdener Galerie sich nicht rühmen ein eigenhändiges Werk von Giambellino zu besitzen, so hat sie dafür ein charakteristisches Bild des grossen Zeitgenossen und Schwagers der Brüder Bellini aufzuweisen, ich meine des Andrea Mantegna.[2] Dasselbe stellt die heilige Familie dar und führt die Nr. 51.

Die Bilder des Mantegna auf Leinwand, wie dieses

---

[1] Die Familie Martinengo scheint also diesen Maler Bartolommeo protegirt zu haben, da, wie wir gesehen, der Senator Martinengo zu Venedig ein Bildchen von dem Meister erblich besitzt, und zwar aus dessen Jugendzeit.

[2] Dass Andrea Mantegna nicht in Padua, sondern in Vicenza geboren wurde, erhellt aus folgendem Document, welches sich im *Archivio di Stato* in Venedig (Avog. di Comun — X, Fasc. 2, c. 57, 1455 — 2. januarii) befindet und das folgendermassen anhebt: „*Pro Andrea Mantegna pictore, Pars posita in Consilio de XL*[a] *propter placitare Advocatorum Comunis quod istud compromissum rogatum de MCCCCXLVII die XXVI Januarii per magistrum Franciscum Scarzono pictorem de Padua et Andream Blasij Mantegna de Vincentia pictorem, per quod se compromiserunt*" etc.

hier, gehören sämmtlich in die letzte Wirkungszeit des Meisters, d. h. etwa in die Jahre 1490—1506, dem Todesjahre des Mantegna. In seinen frühern Jahren pflegte er der Holztafel den Vorzug zu geben. Da nun, wie allen hochberühmten Künstlern, so auch dem Mantegna, gar manches Werk zugetheilt wird, das nicht ihm selbst sondern andern seiner Zeitgenossen oder auch Nachahmern angehört, so wolle man es mir nicht verargen, wenn ich hier zur Belehrung der Anfänger der Reihe nach jene Staffeleibilder anführe, sowol die auf Holz als die auf Leinwand gemalten, welche, meiner Ueberzeugung nach, ihm selbst zugeschrieben werden dürfen.

Beginnen wir mit der Aufzählung der Tafelbilder des Mantegna, welche sich noch in Italien befinden:

1) Das Poliptychon mit dem heiligen Lucas in der Mitte, für den Altar des Evangelisten Lucas in der Kirche S. Giustina zu Padua (1453—54) angefertigt; in der Brera-Galerie.

2) Das grosse Altarbild in der Kirche S. Zeno zu Verona (1460).

3) Das Madonnenbild von singenden Engelköpfen umgeben; ebendaselbst.

4) Der kleine heilige Georg in der venetianischen Akademie.

5) Das „Triptychon“ in der Uffizien-Galerie.

6) Darstellung im Tempel, in der Sammlung Guerini-Stampalia zu Venedig.

7) Das Madonnenbild mit Heiligen, in der Stadtgalerie von Verona.

8) Das Madonnenbild mit Heiligen, in der Pinakothek zu Turin.

9) Das Madonnenbildchen in der Uffizien-Galerie, Nr. 1025.

Es folgen nun die Tafelbilder des Mantegna, die im Auslande sind:

ANDREA MANTEGNA. IN BERGAMO. S. 227.

MADONNENBILD VON MANTEGNA, IM MUSEO POLDI-PEZZOLI IN MAILAND.

S. 227.

10) und 11) Zwei Predellenbilder der Altartafel von S. Zeno in Verona, in der Sammlung von Tours.

12) Das dritte Predellenbild der Altartafel von S. Zeno, die „Kreuzigung Christi" darstellend, unter Nr. 250, in der Louvre-Galerie.

13) „Christus im Garten", in der Sammlung des Grafen von Northbrook zu London.

14) Porträt des Cardinals Scarampi im Museum von Berlin.

15) Der heilige Sebastianus, Nr. 282, in der Belvedere-Galerie zu Wien.

16) Der „Ecce homo", in der Galerie von Kopenhagen.

Von den auf Leinwand gemalten Staffeleibildern sind mir folgende bekannt, die ich von der Hand des Meisters ausgeführt betrachte:

17) Die verschiedenen Stücke, welche den Triumphzug Cäsar's darstellen, in Hampton Court; im Jahre 1487 begonnen und 1492 vollendet. Leider wurden diese Gemälde unter Wilhelm III. vom Maler Laguerre übermalt, d. h. ganz entstellt.

18) Die grosse thronende Madonna mit Heiligen, Nr. 274, in der englischen National-Gallery.

19) Simson und Delila, Nr. 1145, ebendaselbst.

20) Das Madonnenbildchen in Temperafarben, in der Stadtgalerie von Bergamo, Nr. 153.[1]

21) Das Madonnenbildchen im Museo Poldi-Pezzoli zu Mailand.

---

[1] Der Gesichtstypus dieser Madonna des Mantegna ist sehr verschieden von dem der Madonnen Raffael's, des Francia und des Luini; Mantegna's Madonnen sind Weiber aus dem Alten Testament und haben einige Verwandtschaft mit den Sybillen des Michelangelo. Wer an den Madonnen des Sassoferrato oder des Carlo Dolci Freude hat, wird vor denen des Paduaners erschrecken. Dieses ganz vorzügliche, mit der grössten Sorgfalt uud Liebe vom Meister ausgeführte Bildchen dürfte vielleicht das eine jener zwei Bilder sein, die Mantegna in einem an Francesco Gonzaga gerichteten Briefe vom 21. December 1491 er-

22) Die sogenannte „Madonna della Vittoria“ (1495), in der Louvre-Galerie, Nr. 25.[1]

---

wähnt und der also lautet: „*Io perchè ho inteso che la Ex. V. ha donato el quadrettino a Milano ve ne mando un altro, rimanendomi però lo stampo da farne degli altri per gracia de la gloriosa Vergine Maria, dalla quale sempre ho obtenuto molte più gratie che non ho meritato. Ma al presente in presentia de la Ex. V. la priego che la si metta in core di attendermi le promesse fate con quella liberalità che ha sempre fato et fa la Ex. V. ad ciò ch' el sia noto a tuto el mondo, che la mia lunga Servitù sia stata riconosciuta dalla Illma casa di Gonzaga, alla quale con tutte le force mie, et virtù avute da Dio, mi o sempre sforzato di fare honore et al presente più che mai ne sono benissimo apto e disposto, non mi lasando mancare la Ex. V. el che parrà che quella faci conto delle cose mie.*“ Auf deutsch dürfte dieser interessante Brief ungefähr also lauten:

„Alldieweil ich vernommen habe, dass Ew. Excellenz das Bildchen nach Mailand verschenkt hat, schicke ich Euch ein anderes, da ja aus Gnade der glorreichen Jungfrau Maria, von der ich stets mehr Gnadenbezeigungen erhielt, als ich es verdiente, der Model um andere (Bilder) zu machen mir noch immer verblieb. Gegenwärtig aber in Gegenwart Ew. Excellenz bitte ich dieselbe, Sie möchten sich die Versprechungen zu Herzen nehmen, die Sie mir mit gewohnter Freigebigkeit gemacht haben, auf dass es der ganzen Welt kund werde, dass meine langjährigen Dienste erkannt werden von dem erlauchten Hause der Gonzaga, dem ich mir stets angelegen sein liess Ehre zu machen mit allen meinen Kräften und den von Gott mir verliehenen Gaben, und wozu ich gegenwärtig mich mehr denn je fähig und aufgelegt fühle, im Falle als Ew. Excellenz es mir an nichts fehlen lässt, was ja darthun wird, dass höchstdieselbe meine Arbeiten zu schätzen weiss.“ Blickt nun aus diesen Zeilen das hohe Selbstbewusstsein das den grossen Künstler beseelte, so erscheint uns in einem andern schriftlichen Document Andrea Mantegna als ein höchst empfindlicher Mann, welcher die ihm zugefügten Unbilden nicht unbestraft lassen wollte, sondern den Nachbar, der ihm die reifen Feigen aus dem Garten gestohlen hatte, vor Gericht forderte.

[1] Vor Jahren sah ich im Palast Sr. Durchlaucht des Fürsten von und zu Lichtenstein in Wien diese Madonna mit dem Kinde

23) Der „Sieg über die Laster“, ebendaselbst, Nr. 253.

24) Der „Parnass“, ebendaselbst, Nr. 252.

25) Das Madonnenbild in der Dresdener Galerie.

26) Die „thronende Madonna mit Heiligen und musicirenden Engeln“ (1497) im Palazzo Trivulzio zu Mailand.

27) Die „Taufe Christi“, in der Sakristei der Kirche von S. Andrea in Mantua.

28) Das Madonnenbild mit den Heiligen Zacharias, Joseph, Elisabeth und dem kleinen Johannes, ebendaselbst (diese zwei letztern Bilder werden von den Herren Crowe und Cavalcaselle, I, 416—417, und auch von Herrn Director W. Bode, II, 617, als Werke des Francesco Mantegna betrachtet). (†)

29) Der Triumphzug des Scipio, in der National-Gallery, Nr. 902, um 1505 für Francesco Cornaro in Venedig gemalt.

30) Der heilige Sebastianus, ganze Figur über Lebensgrösse, in der Sammlung Scarpa in La Motta, bei Treviso.

31) Die „Beweinung Christi“, in der Brera-Galerie zu Mailand.

Bei dieser Gelegenheit kann ich nicht umhin, zweier anderer Bilder des Mantegna, die ebenfalls in diese letztere Kategorie seiner Werke (1490—1506) gehören, zu erwähnen:

32) Das eine stellt in der Mitte den auf einer Art

---

des Mantegna von einem nordischen Meister zu einem Bilde benutzt. Der schwachmüthige Copist hatte seinerseits fünf kümmerliche Engel hinzugefügt. Dieses gräuliche Machwerk, das in jene Bilderreihe gehört, die man in Italien „*pasticci*“ zu nennen pflegt, wurde später aus den Gemächern des fürstlichen Palastes entfernt und von Sr. Durchlaucht der Sammlung der Wiener Akademie geschenkt, woselbst es die Nr. 1084 führt.

steinernen Postaments aufrecht stehenden kleinen Christus dar, welcher in der Linken die Weltkugel hält; an seiner rechten Seite der Johannesknabe, der mit seiner rechten Hand auf Christus deutet; links hinter diesem der heilige Joseph und vor ihm die kniende Maria, von der man blos den Kopf und die Brust gewahrt. Dieses vorzügliche und so originell aufgefasste Bild befindet sich in der an guten Bildern reichen Sammlung des bekannten Kunstforschers Herrn Dr. J. P. Richter in Florenz.

33) Ein anderes, zwar sehr verdorbenes, auf Leinwand gemaltes Madonnenbildchen des Mantegna gelangte nach dem Tode des Vicomte Both de Tauzia, Directors der Louvre-Galerie, an dessen Erben.

Ausser diesen 33 von mir angeführten Werken des grossen Paduaners mögen vielleicht noch etliche in Privatsammlungen sich befinden; ihre Zahl dürfte jedoch schwerlich das halbe Dutzend übersteigen, denn Mantegna war, gleich Lionardo da Vinci, kein Schnellmaler.

Nachdem ich nun jene Bilder des Meisters angegeben, die mir authentisch zu sein scheinen, möge hier noch ein Dutzend anderer bezeichnet werden, die in den Büchern noch immerfort als Werke des grossen Meisters angeführt werden, die ich jedoch als des Mantegna unwürdig betrachte:

1) Das kleine Tafelbild mit dem „Tode der Maria", im Museo del Prado zu Madrid, Nr. 295, von einem schwachen Nachahmer des Mantegna;

2) Ein anderes kleines Tafelbild mit zwei weiblichen Figuren, Jahreszeiten vorstellend, in der National-Gallery, Nr. 1125, von einem tüchtigen Nachahmer des Mantegna ausgeführt.

3) Das Madonnenbild im Museum von Berlin, Nr. 27, von einem Nachahmer des Mantegna aus Murano.

4) Das sogenannte Porträt der Elisabeth Gonzaga,

Gemahlin des Guidobaldo da Montefeltro, in der Tribuna der Uffizien-Galerie von einem Veronesen, wahrscheinlich von Francesco Carotto. (Das Bild ist zu sehr übermalt und folglich entstellt, um es noch mit einiger Sicherheit bestimmen zu können.)

5) Der heilige Marcus in der Sammlung des Städelschen Instituts zu Frankfurt (aller Wahrscheinlichkeit nach von der Hand des Francesco del Cossa).

6) Die „Verklärung Christi" im Museo Corrér in Venedig; aus der Frühzeit des Giovanni Bellini.

7) Die Figur der heiligen Eufemia im Museo zu Neapel. Das Bild ist dermassen durch Restaurationen entstellt, dass es als verloren zu betrachten ist. (Die Aufschrift erscheint mir als gefälscht.)

8) Das Madonnenbild mit musicirenden Engeln im Palazzo Scotti zu Mailand, von einem paduanischen Nachahmer des Mantegna, — die Aufschrift eine augenscheinliche moderne Fälschung.

9) Das Porträt des Vespasiano Gonzaga, in der Stadtgalerie von Bergamo, Nr. 154, sowie auch ein zweites männliches Porträt, mit falscher Aufschrift, in der Galerie Sciarra-Colonna in Rom (von Francesco Bonsignori). (†)

10) Die stehenden Figuren der Heiligen Hieronymus[1] und Alessius, ebendaselbst, Nr. 159 und 161 (von Gregorio Schiavone).

11) Die „Auferstehung Christi", ebendaselbst, Nr. 169 (von einem Nachahmer des Mantegna).

12) Ueber das Bild mit der Beweinung Christi in der Vaticanischen Galerie siehe meine „Kunstkritischen

---

[1] Dieser heilige Hieronymus des Gregorio Schiavone, Schülers des Squarcione, erinnert so sehr an Carlo Crivelli, dass jeder Unbefangene darin einen fernern Beweis finden wird, dass C. Crivelli der paduanischen Schule angehört und nicht der von Murano.

Studien in den Galerien Borghese und Doria-Panfili", S. 357.

Von den Wandgemälden des Andrea Mantegna sind in einem mehr oder weniger leidlichen Zustande der Erhaltung die folgenden auf uns gekommen:[1]

1) Die zwei Figuren der Heiligen Antonius und Bernardinus, im Jahre 1452 von Mantegna über der Hauptthüre der Kirche des heiligen Antonius in Padua ausgeführt.

2) Die Geschichte des heiligen Jacobus und der Märtyrertod des heiligen Christophorus in der Kirche der Eremitani (1453—59).

3) Die Wandgemälde mit Scenen aus dem Familienleben des Lodovico Gonzaga und seiner Gattin Barbara aus Brandenburg, mit ihren Kindern und Verwandten, (1474—84), im Palazzo Ducale zu Mantua.

Die von Mantegna im Vatican, auf den Wunsch

---

[1] Unter Wandmalereien versteht man gewöhnlich Frescomalereien, d. h. Bilder auf frischen Kalk gemalt. Die Wandmalereien des Mantegna sowol, wie auch die des Lionardo da Vinci, d. h. sein grosses Abendmahl im Refectorium des Klosters bei der Kirche der Madonna delle Grazie zn Mailand, werden allerdings auch Frescogemälde genannt, verdienen jedoch keineswegs diesen Namen. Dieselben sind auf Stucco lucido mit Temperafarben ausgeführt. Mantegna arbeitete etwa sechs Jahre lang an seinen Wandgemälden in den Eremitani zu Padua und ebenso lange an denen in der sogenannten Camera degli Sposi des Palazzo ducale zu Mantua. Auch ist bekannt, mit welcher einfältigen Ungeduld der Prior des Klosters von S. Maria delle Grazie in Mailand der Vollendung des Abendmahls entgegensah und wie oft derselbe sich bei Lodovico il Moro über die langsam fortschreitende Arbeit des Lionardo beklagte. Der gute Prior hatte vielleicht gehört, dass Frescomalereien wenig Zeit erfordern und konnte daher nicht begreifen, dass Lionardo mit seiner Arbeit nie fertig wurde. Dafür durften aber auch die Wandgemälde des Mantegna und das des Lionardo, was Feinheit der Ausführung anbetrifft, ihren Staffeleibildern gleichgestellt werden.

des Papstes Innocenz VIII., in den Jahren 1488—90 ausgeführten Fresken wurden bekanntlich gänzlich zerstört.

Schliesslich sei hier noch ein halbes Dutzend von Zeichnungen des Mantegna erwähnt; dieselben mögen den Anfängern zur Richtschnur dienen, um die unzähligen falschen, allerwärts dem grossen Meister zugeschriebenen von den echten zu unterscheiden:

1) Das „Urtheil Salomonis", grau in grau auf Leinwand gemalt, Nr. 241, in der Sammlung des Louvre; Braun, 408.

2) „Mucius Scaevola", ebenso behandelt wie die vorige Zeichnung, in der Sammlung zu München.

3) „Christus zwischen Andreas und Longinus", ebendaselbst.

4) Ein am Boden liegender sterbender Mann, Tuschzeichnung, im British Museum (Vol. XX). Braun, 56.

5) „Die Verleumdung" (nach Lucianus); Tuschzeichnung, weiss gehöht. British Museum (Vol. XX). Braun, 59.

6) Grosses Blatt mit Mars in der Mitte, rechts Diana, links Venus, weissgehöhte Tuschzeichnung; leider von späterer Hand braun gefärbt. British Museum (Vol. XX). Braun, 58.

7) Thronende Madonna mit dem stehenden Kinde auf den Knien, unten rechts ein Engelknabe in sitzender Stellung. British Museum (Vol. XX). Braun, 57.

8) Judith mit dem Kopfe des Holophernes, Tuschzeichnung, in der Uffizien-Sammlung. Braun, 791. (Eine Copie von dieser Zeichnung in der Sammlung des Louvre wird dort als Originalzeichnung angeführt; Braun, 410.)

Auch die andere Zeichnung im Louvre (Abtheilung His de la Salle, Nr. 58) mit dem Entwurf zu einem Standbilde des Virgilius, ist nicht von der Hand des Mantegna, dem sie dort zugetheilt wird, sondern ge-

hört, meiner Ansicht nach, dem Francesco Bonsignori an. (†) In der Galerie von Braunschweig, wie auch in der Sammlung der königl. Bibliothek zu Turin werden dagegen, wie ich glaube, dem Mantegna Federzeichnungen des Marco Zoppo angerechnet. (†)

Die zwei Bilder des Cima da Conegliano, Nr. 61 und 63[1], sind ebenfalls echt; das erstere sehr übermalt, das andere unter dem Einflusse von Carpaccio entstanden; auch der „Christuskopf", Nr. 62, obwol sehr verdorben, scheint mir doch Original zu sein, und dieser Ansicht ist auch die Galeriedirection. In ausländischen Sammlungen sind die Werke dieses edeln, ernsten Meisters nicht häufig; weder das Museo del Prado in Madrid, noch der Louvre besitzen Bilder des Cima. Die Belvedere-Galerie und die Pinakothek zu München haben jede nur ein Bildchen von ihm aufzuweisen; selbst in den Sammlungen Englands begegnet man nur wenigen Werken dieses Meisters und auch diese sind nicht gerade die befriedigendsten. Es ist dies ein Zeichen, dass Cima da Conegliano eben erst in unserm Jahrhundert nach seinem wahren Werth geschätzt wurde. Alle seine bedeutenden Werke befinden sich in den Kirchen und öffentlichen Sammlungen Oberitaliens.

Gute Beispiele der Art und Weise des Girolamo da Santa Croce sind die Bilder Nr. 55 und 56.[2] Girolamo da Santa Croce hat mehrere male die „Marter des heiligen Laurentius" dargestellt. Nicht selten geschieht es, dass Anfänger den Girolamo mit dem Catena verwechseln, wie dies, unglaublicherweise, selbst in der venetianischen Akademie der Fall ist, woselbst das abscheuliche Bild, die „Geisselung Christi" (Saal IX,

---

[1] Ein „segnender Christus" und die „Darstellung der Maria im Tempel".

[2] Maria und Joseph, von Engeln umgeben, beten das neugeborene Kind an — und: die Marter des heiligen Laurentius.

Nr. 13), ein augenscheinliches Machwerk des Girolamo, immerfort noch dem Vincenzo Catena zugeschrieben wird. (†) Auch Herr Director Bode (II, 658) präsentirt es als solches seinen Lesern. Tritt nun ein lernbegieriger Kunstfreund vor dieses Bild, so wird er schwerlich einen guten Begriff sowol von der Kunst des Catena, als auch von dem ästhetischen Geschmack seiner Zeitgenossen, die den Maler ja so hoch schätzten, sich bilden können.

Unter Nr. 66 (im ältern Katalog als unbekannt) finden wir ein reizendes Bildchen, welches die heilige Jungfrau mit dem Christkinde zwischen zwei Engeln darstellt. Es ist nach meinem Dafürhalten ein Werk des Veroneser Giovan Francesco Carotto (†); leider ist es sehr übermalt.[1] Trotzdem wurde es zu meiner nicht geringen Befriedigung auch im neuen Katalog als Werk des Veronesen Giovan Francesco Carotto aufgenommen.

Ein Hauptwerk aus dieser altvenetianischen Schule wurde vor einigen Jahren von der Direction dieser Galerie in Wien angekauft: es ist dies der grosse heilige Sebastian des Antonello da Messina (Nr. 52),

---

[1] Hier erinnert der Engel hinter der Madonna an einen andern Engel, den Carotto in dem Bilde der bekannten Kapelle von S. Eufemia zu Verona gemalt hat (ein Bild, das jetzt in der Stadtgalerie aufgestellt ist). Auch ist die Orangefarbe charakteristisch für die Schule des Liberale da Verona, welcher Carotto angehört. Dieses Bild verdiente wahrlich von seiner Maske befreit und sodann in die Nähe des schönen Porträts von Carotto's Landsmann Cavazzola (Nr. 2411) aufgestellt zu werden. In den deutschen Sammlungen sind mir nur noch drei Werke dieses höchst talentvollen veronesischen Malers zu Gesicht gekommen, nämlich ein kleines mit dem Namen bezeichnetes Erstlingswerk in der Sammlung des Städel'schen Instituts zu Frankfurt (Nr. 22); ein höchst anmuthiges Madonnenbild bei Baron Sternburg in Lützschena (†), und drittens ein anderes Madonnenbild aus der Spätzeit des Meisters in der Sammlung des Herrn Edward Habich in Cassel.

ohne Frage eine durch und durch venetianische Production. Hierin kann man den grossen Eindruck wahrnehmen, den die Fresken des Mantegna in der Cappella degli Eremitani zu Padua auf Antonello gemacht haben müssen. Leider ist dieses Gemälde sehr übermalt; so sind z. B. alle Schattenpartien in der Architektur überkleistert, ebenso der Säulenstumpf im Vorgrunde und die Schatten am Körper, auch jene der Augen und Stirnpartien des Heiligen; übergangen ist ebenfalls der Himmel, denn der ursprüngliche Luftton muss ja viel heller und durchsichtiger gewesen sein. Trotzdem beansprucht das Bild ein hohes Interesse, wenn es auch nicht schön genannt werden kann. Wie lebendig und geistreich sind nicht die kleinen Figuren im Mittel- und Hintergrunde hingemalt, auch der eingeschlafene Wächter — eine fast komisch wirkende Gestalt! Wie fein ist die Ausführung bis in die kleinsten Details! Allerliebst ist das Pärchen, das von der Terrasse herabschaut. Dieses Antonello'sche Gemälde muss zwischen den Jahren 1480 und 1490 entstanden sein. So bewunderungswürdig Antonello in seinen Bildnissen ist, so nüchtern und ungelenk steht er vor uns, wenn es gilt, eine tiefe Empfindung der Seele zum Ausdruck zu bringen. Man halte nur diesen heiligen Sebastian gegen jenen tiefbegeisterten des Liberale in der Brera-Galerie in Mailand, oder auch gegen den andern heiligen Sebastianus des Dosso Dossi ebendaselbst, und der grosse Abstand zwischen dem Künstler von Messina und dem Veronesen wird jedem sogleich in die Augen fallen.

Es war in Florenz, wo im Anfange der siebziger Jahre des 15. Jahrhunderts einige hervorragende Plastiker, die nebenbei auch die Malerei betrieben, in der Absicht ihr Wissen und Können in der Kenntniss des menschlichen Körpers an den Tag zu legen, den Versuch machten, den nackten Körper in Lebensgrösse

darzustellen.[1] Trüge ich mich nicht, so war der grosse heilige Sebastianus, den Antonio del Pollajuolo für Antonio Pucci nach dem Leben zeichnete, einer der ersten Versuche dieser Art.[2] Von den andern Darstellungen des menschlichen Körpers in Lebensgrösse des Antonio Pollajuolo, wie die von ihm für Lorenzo il magnifico gemalten Heldenthaten des Hercules, ist, wie man behauptet, jede Spur verloren.

Um dieselbe Zeit dürfte wol auch das grosse Tafelbild mit der „Taufe Christi" seines Nebenbuhlers, nämlich des Andrea del Verrocchio entstanden sein. Betrachten wir nun ohne vorgefasste Meinung diese zwei Bilder, jenes des A. Pollajuolo und dieses des A. del Verrocchio, so müssen wir, glaube ich, beide Werke für unbefriedigend erklären. Das Bild des Verrocchio ist allerdings in einem grauenhaften Zustande der Erhaltung auf uns gekommen; zuerst wurde es geschunden und später dann mit Oelfarben überschmiert; gegenwärtig hängt es in der Akademie der schönen Künste von Florenz. Der grosse Plastiker Verrocchio ist auf jenem Bilde höchstens noch in den Köpfen zu

---

[1] Vasari berichtet: Antonio del Pollajuolo, der beste Zeichner seiner Zeit, sei der erste gewesen der sich mit der Anatomie des menschlichen Körpers beschäftigt habe (V, 98); „*egli s' intese degli ignudi più modernamente che fatto non avevano gli altri maestri innanzi a lui; e scorticò molti uomini per vedere la notomia lor sotto e fù il primo a mostrare il modo di cercare i muscoli, che avessero forma e ordine nelle figure*".

[2] Die Altartafel des Antonio del Pollajuolo befindet sich seit 1856 in der National-Gallery unter Nr. 292. Das Gemälde wurde augenscheinlich vom Bruder Pietro, dem Maler, ausgeführt. Den Carton dazu muss jedoch gewiss Antonio, der Plastiker, angefertigt haben. Eine leicht getuschte Federzeichnung der Figur des Sebastianus von Antonio del Pollajuolo befindet sich in der Sammlung Morelli zu Mailand und wurde im Werke des Herrn Gustavo Frizzoni: („*Quaranta disegni della Raccolta Morelli*", Milano, Hœppli, 1886) reproducirt.

erkennen. Verrocchio war unübertrefflich, wenn es galt, in kleinern Verhältnissen den nackten Körper darzustellen; ich brauche blos an seinen bronzenen David im Bargello und an seinen Brunnenputto im Hofe des Palazzo vecchio zu erinnern. Vor allem aber ist, wie ich glaube, Verrocchio in der Plastik seiner Köpfe zu bewundern, weiss er doch denselben einen so reizenden, so sprechenden Zug abzugewinnen, wie kein anderer vor und nach ihm, wenn wir seinen grossen Schüler Lionardo da Vinci ausnehmen.

Das Beispiel der ebengenannten Plastiker verlockte sodann viele andere ihrer Zeitgenossen, nackte Gestalten in Lebensgrösse darzustellen und unter andern auch den Sandro Botticelli. Fast ausschliesslich wurde dazu der heilige Sebastianus, der Apollo der christlichen Mythologie, gewählt, wovon man in fast allen öffentlichen Sammlungen sowol Italiens als des Auslandes sich zu überzeugen Gelegenheit hat. Wer jedoch unter allen Malern des 15. Jahrhunderts in der Darstellung des Nackten die Palme davontrug, war, ohne allen Zweifel, Luca Signorelli, und diejenigen meiner Leser, welche seine Wandgemälde im Dome von Orvieto gesehen, werden mir hierin gewiss beistimmen.

Im Venetianischen waren es besonders die Schüler des Squarcione, die an dieselbe Aufgabe sich wagten und unter ihnen vor allen andern Andrea Mantegna. Die Veranlassung dazu bot ihm die Darstellung des Martyriums des heiligen Christophorus in der Eremitani-Kirche zu Padua. Allein auch ihm war es, wie mir scheint, nicht gegeben, auf eine seiner würdigen Weise die schwierige Aufgabe zu lösen. Selbst auch viel später, in den zwei Werken seiner letzten Tage, wie im „todten Christus“ der Brera-Galerie und in dem mehr als lebensgrossen Sebastianus in der Sammlung Scarpa in La Motta, blieb Mantegna, wie ich glaube, vor lauter Gelehrtheit weit hinter Botticelli und Liberale da Verona zurück. Sein

heiliger Sebastianus erscheint mir geradezu als ein widerliches Bild.

Zu den Ansichten, welche im Laufe der Jahre den Charakter des Dogmas angenommen haben, mit dessen logischer Analyse man sich nicht weiter mehr befasst, gehört in erster Linie die Ueberzeugung, dass Antonello nach Flandern gewandert und dort bei Johann van Eyck (einige neuere Schriftsteller substituiren dem 1441 verstorbenen van Eyck den Roger van der Weyden oder auch den Hans Memling) die Oelmalerei erlernt habe. Irre ich nicht gröblich, so dürfte diese Fabel der lebhaften und eiteln Phantasie irgendeines Sicilianers ihren Ursprung verdanken.

Untersuchen wir die Frage näher und ohne vorgefasste Meinung.

Dass die Maler Europas schon lange vor den Brüdern van Eyck des oil mediums, um einen beliebten Ausdruck der Herren Crowe und Cavalcaselle zu gebrauchen, sich zu bedienen pflegten, geht nicht nur aus dem im Jahre 1437 erschienenen „Trattato della Pittura" des Cennino Cennini hervor, sondern schon aus der viel frühern „*diversarum artium schedula*" des Mönches Theophilus.[1]

Die Inschrift, welche in den Niederlanden dem Andenken des Jan van Eyck gesetzt wurde, erwähnt mit keiner Silbe seine Erfindung der Oelmalerei:

Hic jacet eximia clarus virtute Joannes,
In quo picturae gratia mira fuit etc.[2]

Auch unter den deutschen Schriftstellern des 15. Jahrhunderts spricht keiner von dieser van Eyck'schen Entdeckung, während doch die grössere Zahl der Maler

---

[1] Siehe Vasari, (I, S. XVIII) im zweiten Commentar des Lorenzo Ghiberti, welcher von Giotto berichtet: „*Costui lavorò in muro, lavorò in tavola, lavorò a olio*" u. s. w.

[2] Siehe Zani, Enciclopedia u. s. w., II, 305.

Deutschlands, wie Martin Schöngauer, Michel Wohlgemuth, Albrecht Dürer, Hans Holbein der Aeltere, Burckmair u. a. m., das von den Brüdern van Eyck vervollkommnete System der Oelmalerei sich zu eigen gemacht hatte, ohne dass man diesseits der Alpen darüber Lärm geschlagen hätte.

Allein selbst in Italien scheint man vor der im Jahre 1550 in den „Vite" des Vasari erschienenen Biographie des Antonello da Messina von der neuen flandrischen Malweise kein besonderes Aufheben gemacht zu haben.

Bartholomeus Facius bemerkt allerdings in seinem 1456 geschriebenen Buche „*de viris illustribus*" über Joannes Gallicus (van Eyck), den er als praktischen Maler „*princeps pictorum*" nennt, dass derselbe „*multa de colorum proprietatibus invenisse, quae ab antiquis tradita, ex Plinii et ab aliorum auctorum lectione didicerat.*"

Ein Zeitgenosse des Facius, der florentinische Baumeister und Bildner Antonio Averulino, Filarete genannt, sagt im 24. Buch seines „*Trattato della Architettura etc.*" (in der Abschrift in der Bibliothek Trivulzio zu Mailand und im Originalmanuscript in der Magliabecchiana, der jetzigen Biblioteca nazionale zu Florenz) „und auch in Oel kann man alle diese Farben auf Leinwand oder auf Holz anbringen, dazu gehört jedoch ein anderes Malsystem, das sehr schön ist für diejenigen, die es kennen. In Deutschland (Lamagna) arbeitet man gut in dieser Weise, besonders zeichnet sich darin Meister Johan von Brügge und Meister Roger (van der Weyden) aus, welche beide trefflich mit Oelfarben arbeiten. Frage: Sage mir, auf welche Weise wendet man dieses Oel an, und was für ein Oel ist es? Antwort: Leinöl. Frage: Ist es nicht sehr trübe? Antwort: Ja, allein man benimmt ihm die Trübe; auf welche Weise, weiss ich aber nicht" u. s. f.[1]

[1] Es erhellt hieraus, dass zur Zeit des Filarete das neue Eyck'sche Malsystem theoretisch bekannt war, dass jedoch

Im Jahre 1464, als Filarete seinen Trattato verfasste, zählte der nach den Historiographen um 1414 geborene Antonello funfzig Jahre; nichtsdestoweniger wird auch von Filarete, wie wir soeben gesehen, der Messinese nicht in Zusammenhang damit gebracht. Gleicherweise beobachten Stillschweigen über ihn sowol Ciriacus von Ancona als der Toscaner Albertini.

Unter allen Schriftstellern aus dem 15. Jahrhundert nennt ihn nur der Sicilianer Matteo Collaccio, und zwar in einem Briefe, den er an einen andern Sicilianer, den Antonio Siciliano, Rector der Universität von Padua, richtet und worin er von den berühmten Männern seiner Zeit spricht: „*habet vero haec aetas Antonellum Siculum, cujus pictura Venetiis in Divi Cassiani aede magnae est admirationi.*“

Albrecht Dürer, welcher im Jahre 1494 zum ersten male die Lagunenstadt besuchte, zu einer Zeit also, als Antonello kaum verstorben war, erwähnt ihn in seinen spätern Briefen und Aufzeichnungen mit keiner Silbe; ein Zeichen, scheint mir, dass Antonello in Venedig als Künstler doch nicht jenes Rufes genoss und in den Augen der Kunstverständigen nicht jene Bedeutung haben konnte, die man ihm funfzig Jahre später, wie in den Biographien des Vasari, hat beilegen wollen.

Im Jahre 1524 wandte sich der venetianische Patrizier Marcantonio Michiel, ein verständiger Kunstfreund[1], an den Architekten Summonzio aus Neapel in der Absicht, von diesem nähere Nachrichten über Antonello da Messina zu erhalten. Die Antwort des Neapolitaners an den Venetianer lautet: „Von der Zeit

---

unter den italienischen Malern sich noch keiner veranlasst gefunden, die einheimische Methode der Temperamalerei zu verlassen.

[1] In diesem Marcantonio Michiel vermuthe ich mit andern den Anonymus des Morelli.

des Königs Ladislaus an bis auf unsern neapolitanischen Meister Colantonio haben wir keinen andern Mann besessen, der wie dieser so grosse Anlage zur Malerei gehabt hätte; wäre er nicht jung gestorben, so hätte er wahrlich Grosses geleistet. Und erreichte dieser Colantonio auch nicht jene Vollkommenheit in seiner Kunst, zu der sein bei Euch in Venedig wohlbekannter Schüler Antonello von Messina gelangte, so war dies blos die Schuld der Zeiten, in denen er lebte. Die Profession des Colantonio war, wie es damals in Neapel allgemein üblich war, nach Art der Niederländer zu malen, und da er leidenschaftlich seine Kunst liebte, so hatte er den Entschluss gefasst, sich nach Flandern zu begeben um an Ort und Stelle in der Malerei sich zu vervollkommnen. König Roger von Anjou[1] hielt ihn jedoch von der vorgehabten Reise ab, indem er selbst ihm sowol die Anwendung des Oels (*pratica*) als auch das Geheimniss der Farbenmischung (*tempera*) lehrte. Von Colantonio, der jung noch das Zeitliche segnete, habe es sodann sein Schüler Antonello da Messina erlernt.“[2]

Die neuere Kritik hat nun aufs klarste nachgewiesen, dass jener neapolitanische Maler Colantonio des Summonzio nichts als eine der vielen Erfindungen oder Illusionen des neapolitanischen Localpatriotismus war[3], allein das thut nichts zur Sache, die uns hier interessirt. Mir liegt es blos daran, meine Leser darauf aufmerksam zu machen, dass der erste Fachmann, welcher über Antonello's Kunsterziehung berichtete, der neapolita-

---

[1] König Roger regierte in Neapel vom Jahre 1435 bis 1442.

[2] Siehe: Lanzi, Storia Pittorica della Italia (Milano 1824), II, 319.

[3] Siehe: Crowe und Cavalcaselle I, 335, und II, 78, und Dr. Gustavo Frizzoni: (Archivio Storico Italiano) „*Napoli nei suoi rapporti coll' arte del Rinascimento*“.

nische Architekt Summonzio, denselben die neue, niederländische Art in Oel zu malen nicht in Flandern selbst, wie Vasari angibt, sondern in Italien erlernen lässt.[1]

In grellem Widerspruch zu diesem Berichte des Neapolitaners steht nun jener, der über Antonello etwa 25 Jahre später von einem, wie ich zu vermuthen einigen Grund habe, sicilianischen Gelehrten dem Vasari für seine „*Vite*" eingesandt wurde. Nach diesem letztern hätte Antonello das Zeichnen in Rom (von wem?) erlernt, hätte sich sodann nach Palermo[2] zurückgezogen, woselbst er sich grossen Ruhm erworben, und wäre, nach etlichen Jahren eines dortigen Aufenthalts, wieder nach seiner Vaterstadt Messina zurückgekehrt, wo er den Ruhm, dessen er in Palermo genossen, besiegelt hätte. Als jedoch Antonello eines Tages nach Neapel sich begab und daselbst ihm das schöne Bild des Jan van Eyck gezeigt wurde, das man dem König „René" aus Flandern gesandt hatte, hätte die Glut und Lebendigkeit der Farbe in jenem Gemälde einen solchen Eindruck auf ihn gemacht, dass er ohne weiteres sich entschloss nach Brügge zu reisen, wo er, von Jan van Eyck freundlichst empfangen, alsbald von ihm ins Geheimniss der Oelmalerei eingeweiht worden sei. Von Flandern nach Messina zurückgekommen (also um 1440 oder 1441, da ja in diesem letztern Jahre Jan van Eyck starb), hätte Antonello

---

[1] Die Unwissenheit sowol als die kindisch-lächerliche patriotische Eitelkeit dieses Summonzio wird wol keinen Kunstforscher befremden, dem die Bücher des Neapolitaners De Dominici (von denen des Sanazzaro gar nicht zu sprechen) bekannt sind. Der Mensch, zumal der in südlichen Regionen geborene, pflegt gerade am meisten auf das zu pochen und stolz zu sein, was er gar nicht besitzt.

[2] Aus dieser Stelle scheint mir der Palermitaner herauszuschauen.

nur sehr kurze Zeit in seiner Vaterstadt verweilt und wäre nach Venedig gezogen — somit etwa ums Jahr 1442 oder 1443.

Hören wir noch einen spätern Sicilianer, den Maurolicus (Hist. Sican. fol. 186). Nach ihm hätte Antonello: „*ob mirum ingenium Venetiis aliquot annos publice conductus vixit: Mediolani quoque fuit percelebris*“. Merkwürdigerweise gedenkt jedoch kein einziger gleichzeitiger Schriftsteller von Mailand der Anwesenheit des hochberühmten Antonello von Messina in der lombardischen Residenzstadt!

Klang nun der Bericht des Summonzio, wie wir bereits gesehen haben, sehr albern, so blickt andererseits sowol aus den Zeilen der Sicilianer Matteo Collaccio und Maurolicus wie aus der Biographie des Antonello im Vasari'schen Collectivwerke der sicilianische Localpatriotismus so naiv in seiner kindischen Eitelkeit heraus, dass man sich dabei eines Lächelns kaum erwehren kann. Und in der That verstösst von allen Lebensbeschreibungen berühmter Künstler in den „*Vite*“ des Vasari keine so arg gegen Chronologie und Geschichte, wie gerade die des Antonello da Messina.

Um das Maass vollzumachen, schliesst dieselbe mit folgendem Epitaphium, das auf das Grab des im Jahre 1493 in Venedig verstorbenen Meisters gesetzt worden sei; eine Grabschrift, die jedoch, so sehr und so oft man auch darnach sich umgesehen, bis-jetzt noch kein Mensch hat auffinden können.

D. O. M.

Antonius pictor, praecipuum Messanae suae et Siciliae[1] *totius ornamentum, hac humo contegitur. Non solum suis picturis, in quibus singulare artificium et venustas fuit, sed et quod coloribus oleo miscendis splendorem*

[1] Ein Italiener aus dem mittlern oder nördlichen Italien hätte wahrscheinlich Italiae statt Siciliae gesetzt.

et perpetuitatem (!) primus italicae picturae contulit, summo semper artificum studio celebratus.“

Alles das, sowie die dabei mit eingefügte Geschichte des Domenico Veneziano und des Andrea del Castagno, klingt doch wahrlich nicht ernsthaft, sondern, wie mir scheint, sehr komisch, ja kindisch, und es ist mir unbegreiflich, dass bisjetzt in Italien, wo doch vom vorigen Jahrhundert an bis auf die neuesten Zeiten so viele gelehrte Männer mit der Biographie des Antonello sich abplagten, keiner von ihnen auf die Absurdität dieser ganzen Erzählung im Vasari'schen Werke aufmerksam geworden ist.

Wollen wir daher einiges Licht über diesen Meister erhalten, so sind wir genöthigt, von der Vasari'schen Biographie ganz und gar zu abstrahiren und uns anderswo darnach umzusehen. Lassen wir also seine Werke selbst sprechen.

Das älteste mit der Jahreszahl bezeichnete Bild des Antonello da Messina, das auf uns gekommen ist, gehört dem Jahre 1465 an, und soviel ich weiss besitzen wir kein früher bezeichnetes Werk von ihm. Es ist dies das gegenwärtig in der Londoner National-Gallery aufgestellte Gemälde (Nr. 673), welches den Salvator mundi darstellt. Bezeichnet auf einem Cartello von grösserm Format als es die spätern des Antonello sind:

Antonellus Messaneus.

Dieses Bild sieht sowol im Ausdruck als in der Farbe noch sehr flandrisch aus.

Ein ebenfalls niederländisches Aussehen haben einige kleine „Ecce homo“, ohne Bezeichnung, von denen eins im Hause Spinola delle Pelliccierie in Genua, das andere in der Städtischen Bildersammlung von Vicenza (III. Zimmer, Nr. 12) sich befindet. Beide Bilder, sehr verunstaltet, dürften vielleicht noch vor dem Jahre 1465 entstanden sein. Derselben noch flandrischen Frühepoche des Meisters (1465—70) möchte auch der sehr

verdorbene „Ecce homo“ bei Herrn Zir in Neapel angehören. Diese vier ebengenannten Christusköpfe sind alle noch sehr schwach in der Modellirung, sehen, wie gesagt, noch sehr vlämisch aus sowol in der Auffassung wie auch in jener der Eyck'schen Malerschule eigenthümlichen röthlichen Gesichtsfarbe, und geben sich, wenn wir sie den etwa zehn Jahre spätern Arbeiten des Meisters gegenüberhalten, als Werke eines noch sehr unausgebildeten Künstlers zu erkennen.

Zu Anfang des Jahres 1473 muss er das Triptychon für die Kirche von S. Gregorio zu Messina vollendet haben, ob in Messina selbst oder in Venedig, von wo aus er es zur See leicht nach Sicilien hätte senden können, ist nicht ausgemacht.[1] Gewiss scheint zu sein, dass Antonello in jenem Jahre bereits in Venedig sich befand.

Die praktische Kenntniss der neuen, in der Lagunenstadt noch unbekannten Art, die *a tempera* untermalten Bilder mit Oelfarben zu lasiren, muss dem Antonello in Venedig eine grössere Bedeutung verliehen haben, als wozu ihn seine wirklichen Verdienste in der Kunst berechtigt hätten. Wir sehen, dass die Kirchenvorsteher von S. Cassiano ihn sogleich mit einem Auftrage beehren. Dieses von Matteo Collaccio und Sabellico hochgepriesene Altarbild, mit dem Jahre 1473 bezeichnet, ist leider schon seit langer Zeit verschollen. Allein nicht nur die Kirchenvorsteher in Venedig, auch die

[1] Dieses Bild befindet sich gegenwärtig im Universitätsgebäude zu Messina und zwar in einem kläglichen Zustande. Es ist bezeichnet: „*Año. Dm. m. cccc septuagesimo tertio. Antonellus Messañesis pinxit.*“ Es hat noch ein sehr flandrisches Aussehen und deutet auf einen Meister, welcher zwar den Pinsel trefflich zu handhaben wusste, der Formen des menschlichen Körpers jedoch noch nicht Herr war. Derselben Ansicht scheinen auch die Herren Crowe und Cavalcaselle zu sein (II, 86).

MÄNNLICHES PORTRÄT VON ANTONELLO DA MESSINA,
IN DER SAMMLUNG DES FÜRSTEN G. G. TRIVULZIO ZU MAILAND.

S. 247.

Patrizier beeilten sich, nach dem neuen von Antonello geübten Malsystem sich abconterfeien zu lassen, und nach den vielen Bildnissen des Antonello aus jenen Jahren zu urtheilen, muss derselbe damals der gefeiertste Porträtmaler Venedigs gewesen sein.

Ein männliches, durch Uebermalung sehr entstelltes Porträt vom Jahre 1474, Antonellus Messaneus bezeichnet, besass der Herzog von Hamilton. Vom Jahre 1475 ist das hochberühmte kostbare Porträt im Salon carré des Louvre, ebenfalls Antonellus Messaneus bezeichnet; aus demselben Jahre und mit der Aufschrift Antonellus Messaneus ist die „Kreuzigung“ in der Antwerpener Galerie, in welchem Bilde ein leiser Einfluss Carpaccio's auf den Messinesen mir unverkennbar erscheint. Aehnliche Darstellungen des Antonello befinden sich in der Galerie des Fürsten Corsini zu Florenz und in der National-Gallery zu London, Nr. 1166; dieses letztere Bildchen mit dem Jahre 1477 bezeichnet.

Brachte nun Antonello das sogenannte Geheimniss des neuen van Eyck'schen Malsystems mit sich nach Venedig, so musste er doch ohne Zweifel als Künstler den Brüdern Bellini und den Vivarini, selbst dem Carpaccio gegenüber sich noch in einer untergeordneten Stellung fühlen. Aus seinen Bildern aus spätern Jahren scheint es mir klar hervorzuleuchten, dass er in Venedig durch das Studium der Werke und im Umgange mit den dortigen grossen Meistern nach und nach sich ausgebildet und jenen Grad von Vollkommenheit, namentlich in der Formgebung und in der Linienperspective, erreicht habe, die wir in seinen frühern „Ecce homo“ noch vermissen, in seinen Bildnissen aber von den Jahren 1475, 1476 und 1478 bewundern. Bis zu diesem letztern Jahre behält das Incarnat in den Bildern des Antonello die vlämisch-röthliche Farbe bei[1], während

[1] So z. B. in dem männlichen Bildniss im Hause Trivulzio

das männliche Porträt vom Jahre 1478 in der Berliner Galerie (Nr. 18) schon eine hellere Fleischfarbe, ähnlich derjenigen in Giambellino's Bildern, bekommen hat. Unter allen Bildnissen des Messinesen gebe ich diesem in Berlin den Vorzug. In seinen übrigen Porträtbildern, sowol in denen aus der Frühzeit, wie in jenen aus dem neunten Decennium (1480—90), z. B. in dem trefflichen Mannesporträt beim Advocaten Molfino in Genua, jetzt in der National-Gallery zu London, Nr. 1141, oder in jenem Bilde eines mit Lorbeer bekränzten Mannes im Museo civico von Mailand, übertreibt Antonello die Linienperspective des Auges in einem Maasse, dass der Blick der dargestellten Person dadurch eine unnatürliche Schärfe erhält, wie dies übrigens auch Dürer in seinem sonst so herrlichen Bildnisse des alten Holtzschuher in Nürnberg erging, welches im übrigen ganz ausgezeichnete Bild gegenwärtig unter Nr. 557E im Berliner Museum aufgestellt ist.

In diese spätere oder venetianische Epoche des Antonello (d. h. etwa um 1480—85) glaube ich ausser diesem heiligen Sebastianus der Dresdener Galerie noch einen andern heiligen Sebastianus in viel kleinern Verhältnissen, allein von weit feinerer Empfindung, setzen zu dürfen. Dieses letztere Bildchen befindet sich in der Stadtgalerie von Bergamo, Nr. 222, Abtheilung Lochis; ferner das gute Porträt eines jungen Mannes in venetianischer Tracht, Nr. 25, im Museum von Berlin; ferner den leider ganz übermalten heiligen Sebastianus, Brustbild, in der Sammlung des Städel'schen Instituts zu Frankfurt[1]; auch das vorzügliche männliche Bildniss

zu Mailand vom Jahre 1476 — in jenem in der Galerie Borghese zu Rom — in dem andern in der Sammlung des Fürsten Giovanelli zu Venedig.

[1] Von diesem Bilde gibt es mehrere alte Copien, wovon eine im Museum von Berlin, eine andere in der Städtischen Galerie von Bergamo, Abtheilung Lochis. (†)

MÄNNLICHES PORTRÄT VON ANTONELLO DA MESSINA,
IM MUSEUM ZU NEAPEL UNTER DEM NAMEN DES GIAMBELLINO AUFGESTELLT.

S. 249.

im Museum von Neapel, dort dem Giovanni Bellini zugeschrieben, gehört in diese spätere Wirkungszeit unsers Meisters, und endlich noch der „Christus“ bei Sir Francis Cook in Richmond. In den zwei letztern Bildern des Antonello ersieht man am deutlichsten, wie der Sicilianer sich an den Werken des Giambellino heranbildete und vervollkommnete.

Es ist jedoch nicht wohl anzunehmen, dass Antonello vom Jahre 1478 bis zu seinem ums Jahr 1493 erfolgten Tode sich sollte begnügt haben, nur dieses halbe Dutzend von uns bekannten meist kleinern Bildern zu produciren. Wir dürfen daher mit gutem Grunde die Vermuthung hegen, dass noch gar manch anderes grössere Werk von ihm erhalten sei; in welchem Verstecke freilich solche geblieben, ist eine Frage, auf die eine Antwort zu geben ich vorläufig nicht in der Lage bin.

Wir haben gesehen, dass die ältesten Werke des Antonello sich höchstens aufs Jahr 1463 oder 1464 zurückführen lassen, und dass jene Christusköpfe eine noch sehr unvollkommene Meisterhand verrathen. Ist nun der Messinese, wie die Historiographen dem Vasari nachsprechen, wirklich schon im Jahre 1414 auf die Welt gekommen, so entsteht die Frage, wo denn die Werke aus seiner Frühzeit geblieben sind, falls man etwa nicht annehmen will, dass er erst in seinem funfzigsten Jahre sich der Malerkunst gewidmet habe? Vasari lässt ihn zwar 1414 das Licht der Welt erblicken, allein im Jahre 1493 in einem Alter von 49 Jahren das Zeitliche segnen.[1] Halten wir die letztere Angabe des Aretiners fest, so wäre also Antonello erst im Jahre 1444 geboren, was mir unter allen

[1] Aehnliche Widersprüche kommen nicht selten vor im Werke des Aretiners, so z. B. auch im Leben des Masaccio, den er richtig 1502 auf die Welt kommen, allein 1443 sechsundzwanzig Jahre alt sterben lässt.

Umständen das Wahrscheinlichste zu sein scheint. Gallus, in seinen Annalen von Messina[1], setzt die Geburt des Antonello auf etwa elf Jahre vor dem Tode des Königs Alfons, der 1458 verstarb, mithin ums Jahr 1447. Nehmen wir demnach an, Antonello sei ungefähr im Anfang des Jahres 1445 geboren und gegen das Ende des Jahres 1493 gestorben.

Nach dieser Berechnung hätte er also den Salvator mundi in der National-Gallery in London in seinem 20. Jahre gemalt, einem Alter, mit dem die Mache auf jenem Bilde sehr wohl übereinstimmt. Von dieser Zeit an bis zum Jahre 1478 ist es uns vergönnt, seine Fortschritte fast von Jahr zu Jahr zu verfolgen. Seine italienische Natur durchbricht nach und nach die vlämische Schale, in die sein erster Lehrmeister sowol seine Hand wie seinen Geist eingeschlossen hatte; aus seinem Porträt vom Jahre 1475 im Louvre und jenem von 1476 im Hause Trivulzio zu Mailand blickt schon ganz und gar der Sohn des Südens heraus, während uns das Bildniss (Nr. 18) in der Berliner Galerie vom Jahre 1478 den zum Venetianer modificirten Sicilianer vorführt. Hat nun an dieser künstlerischen Aus- und Umbildung Antonello's von allen Malern Venedigs augenscheinlich Giovanni Bellini den grössten Antheil gehabt, so hatten wir soeben bei Betrachtung seines Sebastianusbildes der hiesigen Galerie Gelegenheit zu bemerken, dass auch die Wandgemälde Mantegna's in Padua nicht ohne Einfluss auf seinen Bildungsgang geblieben sind.[2]

---

[1] Siehe Hackert, „*Memorie dei Pittori Messinesi*".

[2] Eine von der unserigen ganz abweichende Ansicht über Antonello's Bedeutung in der italienischen Kunstentwickelung bekundete unter den ernstern Forschern auch der berühmte Baron von Rumohr. „Neben den schönen van Eycks" bemerkt er in seiner Schrift: Drei Reisen in Italien, „hat das Berliner Museum drei Antonello da Messina. Hierdurch erhielt die Berliner Galerie den einzigen, allein dastehenden Vorzug, auf

Aus dem Gesagten dürfen wir somit den Schluss ziehen, dass Antonello erst in Venedig sich zum Künstler ausbildete, was doch schwerlich stattgehabt hätte, wäre er in einem Alter von 58 oder 59 Jahren dahin gekommen. Noch will ich bemerken, dass Scardeone in seinen „Antiquitates patavienses“ erzählt, der paduanische Bildhauer Andrea Briosco oder Riccio [1] (1470 geboren), habe als einer der intimsten Freunde Antonello's dessen Tod tief betrauert — ein Schmerz, der beim Hinscheiden eines 80jährigen Greises kaum zu erklären wäre.

Und nun stellen wir zuguterletzt noch die Frage auf: War es denn wirklich nöthig, einen Italiener nach Brügge reisen zu lassen zu einem Zwecke, den er ebenso gut im eigenen Vaterlande erreichen konnte? Fanden sich denn nicht um die Mitte des 15. Jahrhunderts vlämische Maler aus der Schule der van Eycks in Italien, sowol in Neapel wie anderswo? Wir wissen ja, dass selbst der berühmte Roger van der Weyden zu jener Zeit mehrere Jahre auf der Halbinsel sich aufhielt. Die Möglichkeit also, dass Antonello das van Eyck'sche Malsystem in Italien selbst von irgendeinem

---

eine schlagende Weise zeigen zu können, dass jene venetianische Schule, welche man gemeiniglich schlechthin die venetianische zu nennen pflegt, ich meine diejenige, welche von Antonello auf die Bellini und weiterhin sich fortgepflanzt hat, sowol die Technik der Oelmalerei, als besonders ihre naturalistische Richtung, beide von den alten Niederländern empfangen hat.“

[1] Andrea Riccio aus Padua, Schüler des Vellano, ist als Meister des berühmten Candelabers im Chore des Santo in Padua allgemein bekannt. Von ihm sind auch die Basreliefs in Bronze im Saale der Kariatiden im Louvre. Dieselben zierten dereinst das Grabmal des Hieronymus della Torre in der Kirche S. Fermo zu Verona und wurden zur Zeit Napoleon's I. entwendet. Scardeone dürfte hier jedoch statt den Paduaner Andrea vielleicht den veronesischen Bildhauer Antonio Riccio, um 1440 geboren, gemeint haben.

vlämischen Maler ebenso gut als in Flandern habe erlernen und sich zu eigen machen können, muss, wie ich glaube, zugestanden werden. Mehr verlange ich nicht; die weitern Schlussfolgerungen überlasse ich der Einsicht meiner freundlichen Leser.

Die mehr als 20jährige Wirksamkeit Antonello's in Venedig, sowie die hervorragende Stellung, die er dort zumal als Porträtist sich zu erwerben gewusst, konnte nicht ohne Einfluss auf sein engeres Vaterland bleiben. Wer die Kirchen Messinas und der Ortschaften längs der Ostküste Siciliens bis Syrakus besucht, wird in mancher derselben noch heutzutage Madonnenbildern, sei es in Farben sei es in Marmor, begegnen, die ihn ebenso wol an Antonello wie an Giambellino, zuweilen auch an Cima da Conegliano erinnern, und er dürfte vielleicht bald mit mir die Ueberzeugung gewinnen, dass von einer naturwüchsigen messinesischen Kunstschule ebenso wenig die Rede sein kann als von einer palermitanischen. Die Bilder eines Antonio da Messina[1], eines Pietro da Messina[2], eines Maso, eines

---

[1] In der Sammlung von Sir Francis Cook zu Richmond befindet sich ein mit dem Namen bezeichnetes Madonnenbild dieses schwachen sicilianischen Malers.

[2] Von Pietro (venetianisch Piero, aus dem später wahrscheinlich der Pino da Messina entstanden sein möchte) befindet sich ein mit dem Namen bezeichnetes Madonnenbildchen im Oratorium der Kirche S. Maria Formosa zu Venedig, ein anderes im Besitze der Marchesa Arconati-Visconti in Mailand, ebenfalls Petrus Messaneus bezeichnet. Unbezeichnete Bilder dieses mittelmässigen Künstlers, der bald seinen Meister Antonello, bald den Giambellino, zuweilen auch den Cima da Conegliano nachahmt, glaube ich mehrere in Sicilien selbst gesehen zu haben, so z. B. im ersten Saale der Bildergalerie im Universitätsgebäude von Messina: eine das vor ihr liegende Kind anbetende Madonna, auf Goldgrund; im zweiten Saale ebendaselbst eine stark restaurirte Madonna mit dem schlafenden Christkinde in den Armen. Ein paar solcher Madonnenbilder des Pietro da

Antonello Saliba, eines Salvo d'Antonio, des sogenannten Francesco Cardillo u. a. m., ebenso wie

---

Messina fand ich vor Jahren auch im Hause des Antiquars Guggenheim zu Venedig und weiss, dass eins derselben nach Berlin an einen Grafen Pourtalès verkauft wurde. Die durch Uebermalung zwar sehr entstellte, jedoch noch immer bewunderte Madonna mit dem Kinde (Giambellino genannt) hinter dem Hauptaltar der Kirche degli Scalzi in Venedig dürfte, irre ich nicht sehr, auch unserm Pietro angehören, ebenso ein kleines Madonnenbildchen (Nr. 23) in der Communal-Galerie von Padua, und in den Uffizien ein Madonnenbildchen unter dem Namen des Cima da Conegliano u. s. w.

Ein mit dem Jahre 1516 und dem Namen Maso bezeichnetes Madonnenbild (auf Goldgrund), mit dem Bildnisse des Donators, sieht man in der Kirche von S. Lucia zu Messina. Dieser Maso erscheint mehr noch von Pietro als von Antonello beeinflusst.

Von Antonello Saliba aus Messina besitzt das Museum von Catania ein Tafelbild, worauf Maria auf einem Throne dargestellt ist, dem auf ihrem rechten Knie stehenden Kinde eine Blume darreichend. Auf einem Zettel liest man folgende Aufschrift: „*Antonellus Missenius Saliba hoc p̃fecit opus 1497, die 20. Julii*“. Auch dieser Messinese gehört der Schule Antonello's und Pietro's von Messina an.

Aus derselben Schule scheint auch jener Salvo d'Antonio hervorgegangen zu sein, von dem wir ein mit dem Namen bezeichnetes Bild (der Tod Mariä) in der Sagrestia dei Canonici im Dome von Messina sehen. Salvo muss später auch die Mailänder Schule besucht haben. Ob der Maler Francesco Cardillo von Messina, dem man die „Heimsuchung“ am zweiten Altar der Klosterkirche von Montalto in Messina zuschreibt, je existirt hat, wüsste ich nicht zu sagen; soviel scheint mir jedenfalls gewiss, dass jenes Bild das Werk eines Malers ist, der eine nahe Verwandtschaft mit Pietro da Messina hatte. Aus dieser nämlichen Malerschule begegnen wir Bildern in Messina in den Kirchen dello Spirito Santo, della Annunziata dei Catalani, dei Cappuccini; in Taormina in der Kirche von S. Agostino und anderwärts. Diese Antonello-Venetianische Schule waltete unumschränkt in den zwei letzten Decennien des 15. und den ersten des 16. Jahrhunderts auf der Ostküste Siciliens, bis ums Jahr

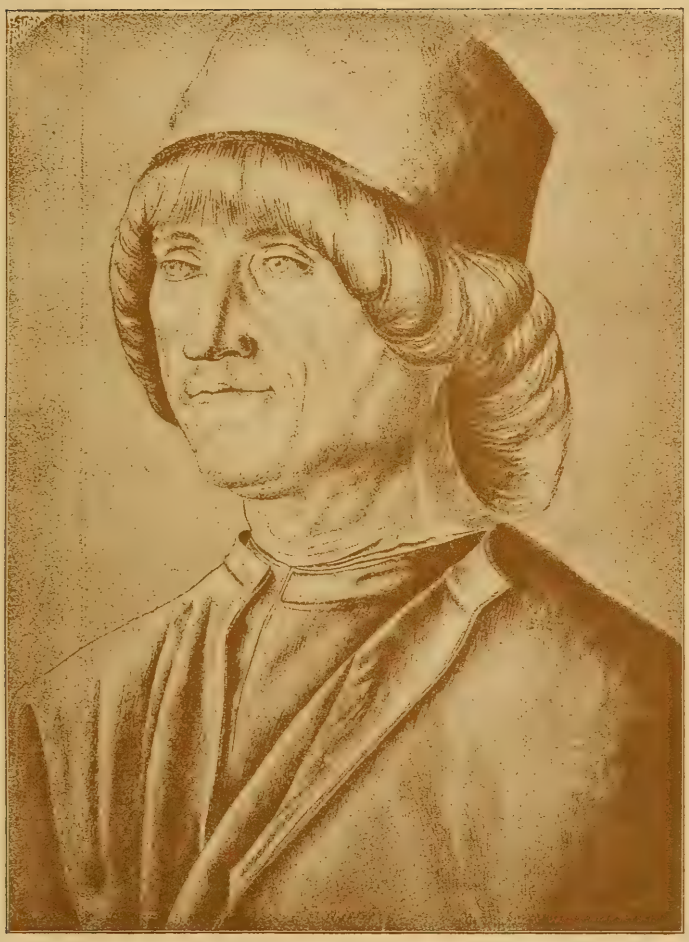
die Marmorstatuen der Madonna mit dem Christkinde auf den Armen in den Kirchen von Messina, Taormina, Catania, Syrakus u. s. w. tragen sammt und sonders das Gepräge der venetianischen Schule an sich und erlauben uns die Vermuthung, dass alle diese ostsicilianischen Künstler, durch ihren berühmten Landsmann Antonello nach Venedig gezogen, erst da ihre künstlerische Ausbildung, sei es als Maler sei es als Bildhauer, erhalten haben möchten.

Antonello hat jedoch nicht nur auf seine sicilianischen Landsleute grossen Einfluss ausgeübt, seine Einwirkung bemerken wir ebenfalls in mehrern Bildnissen von Malern Oberitaliens, so, um einige derselben hier namhaft zu machen, in denen des Jacopo de' Barbarj, des Filippo Mazzola, des Andrea Solari (Porträt eines venetianischen Senators in der National-Gallery zu London).

Antonello[1] führt uns naturgemäss auf einen ihm

1519 der barocke sogenannte Messinesische Raffael, Girolamo Aliprandi, ein Plagiator der schlechtesten Sorte, in seiner Vaterstadt auftrat und alle andern Maler Siciliens in Schatten stellte. Bilder von ihm befinden sich im Dome (Sagrestia delle Messe), in den Kirchen von S. Niccolò und S. Dionizi. Später kam Polidoro da Caravaggio nach Messina und stiftete daselbst eine ärmliche Schule, die mit seinem Schüler und beiläufig auch Mörder Tonno erlosch.

[1] Die einzige Handzeichnung, welche ich von Antonello zu sehen Gelegenheit hatte, befindet sich in der Sammlung von Mr. John Malcolm zu London. Es ist dies eine nach dem Leben ausgeführte Tuschzeichnung auf grundirtem Papier, welche dem Meister zu seinem berühmten Bildnisse, Nr. 37, im Salon Carré des Louvre gedient hat. Im Robinson'schen Katalog der Malcolm-Sammlung führt sie die Nr. 342 und wird einem unbekannten Meister der alten norditalienischen Schule zugetheilt — Braun, Beaux-arts, Nr. 189. (†) — Bei dieser Gelegenheit sei noch bemerkt, dass das Bildchen mit dem heiligen Hieronymus in seinem Studirzimmer bei Lord Northbrook in London, über dessen Urheber der Anonymus des Morelli im Unklaren war,



GETUSCHTE ZEICHNUNG VON ANTONELLO DA MESSINA.
IN DER SAMMLUNG MALCOLM IN LONDON.
[Nach der Originalphotographie von A. Braun & Comp. in Dornach.] S. 254.

sehr nahestehenden Zeitgenossen, der ihm sehr vieles zu verdanken hat. Ich meine den Jacopo de' Barbarj[1], von dem die Dresdener Galerie sich rühmen darf, unter allen Sammlungen der Welt die meisten Werke zu besitzen.

Welcher Kupferstichsammler kennt nicht die seltenen, feinen und merkwürdigen Stiche des Meisters mit dem Mercurstab? Wenn nun die Kupferstiche dieses Künstlers selten sind, so sind es noch viel mehr seine Gemälde. Die Herren Crowe und Cavalcaselle, die fleissigsten Kunsthistoriker der Neuzeit, zählen derselben in ihrem Inventarium nur vier auf, nämlich die zwei Heiligen, Nr. 58 und 59, in dieser Dresdener Galerie, einen Christus in der Sammlung von Weimar und endlich

---

meiner Ansicht nach weder dem Jacopo de Barbarj angehört, wie Herr Ephrussi meint, noch viel weniger dem Antonello da Messina, wie Herr Weale behauptete. Der Urheber jenes Bildchens dürfte daher wol der uns sonst ganz unbekannte Jacometto sein. (†) (Siehe: „*Notizia d' operedi di segno illustrata da D. Jacopo Morelli, 2ª ediz. riveduta per cura di Gustavo Frizzoni*", Bologna, Zanichelli, 1884, S. 188).

[1] Der Anonymus des Morelli nennt ihn Jacopo de Barbarino und fügt hinzu veneziano, d. h. aus Venedig gebürtig. Auch Geldenhauer (Vita Philippi Burgundi etc.) nennt ihn Jacobus Barbarus venetus. Trotzdem aber stempelten neuere deutsche Schriftsteller, wie Harzen (Archiv von Naumann, 1855, I, 210) und Passavant (Le Peintre-Graveur, III, 134) den Jacopo de' Barbari zu einem Nürnberger, während Zani ihn zu einem Holländer oder auch Franzosen machte. Thausing, in seinem „Dürer", wies jedoch dem Jakob Walch nicht nur seinen richtigen Platz in der Kunstgeschichte an, sondern gab den Meister auch Venedig, seiner Heimat, zurück. Und in der That, schon die wenigen bekannten Gemälde von ihm, so auch der grössere Theil seiner Stiche, bezeichnen ihn als einen Venetianer. Mehrere seiner bisjetzt unbekannt gebliebenen Werke werden, wie man sehen wird, entweder dem Giovanni Bellini oder dem Antonello da Messina, andere wieder der altflorentinischen oder auch der ferraresischen Malerschule zugeschrieben.

das Stillleben vom Jahre 1504 in der Augsburger Galerie. Dem leider zu früh der Wissenschaft entrissenen Professor Moritz Thausing gebührt das Verdienst, uns klar und deutlich die nähere Beziehung auseinandergesetzt zu haben, in der dieser Proteus, halber Italiener und halber Nordländer, zum grossen Dürer gestanden hat. Wer also von meinen Lesern über Jacopo de' Barbarj besser unterrichtet zu sein wünscht, der informire sich darüber in Thausing's musterhaftem Werk über Albrecht Dürer (Kapitel 10).

Der neue dresdener Katalog von 1876 hat noch einen segnenden Christus (Nr. 57) den zwei ebengenannten Bildern von Barbarj hinzugefügt. Betrachten wir uns nun diese drei Gemälde des Venetianers genauer. Der segnende Christus ward im Jahre 1867 noch dem Lucas von Leiden zugemuthet (unter Nr. 1804 der Katalogausgabe dieses Jahres); die Heiligen Katharina und Barbara (Nr. 1795 und 1796 im alten Kataloge) aber wurden als Werke eines unbekannten Malers aufgeführt, obwol schon viele Jahre zuvor Herr Renouvier diese Seitenflügel eines Triptychons als Gemälde des Jacopo de' Barbarj richtig bezeichnet hatte. Im letzten Katalog des verstorbenen Hübner wurden endlich die obengenannten drei Bilder dem Jacob de' Barbarj zuerkannt. Diese drei Gemälde, namentlich aber die zwei Heiligen, tragen alle einen venetianisch-deutschen Charakter und dürften daher wol eher diesseits der Alpen als in Venedig entstanden sein. Die dem Meister eigenthümlichen Züge, auf die ich meine jungen Freunde in diesen Bildern aufmerksam zu machen mir erlaube, sind folgende:

a) Alle drei Köpfe haben einen halbgeöffneten Mund, ein Brauch, der mehr bei den nordischen als bei den italienischen Malern stattfinde.

b) Alle drei haben das obere Augenlid stark hervortretend, und dieses bildet an seiner Wurzel oder Basis eine sehr scharfe Falte.

c) Alle drei haben einen runden Schädel und eine auffallend klobige runde Daumenspitze.

Andere charakteristische Züge dieses Meisters sind seine dichten, schmiegsam gezogenen Längsfalten an den Kleidern, die schmale und hohe äussere Ohröffnung, die allzu langen Gliedmaassen der weiblichen Gestalten u. a. m. Alle diese eigenthümlichen Zeichen finden wir nun auch in einem vierten Bilde dieser Galerie, nämlich in Nr. 294, das im frühern Katalog, mit einem Fragezeichen, dem Sandro Botticelli zugetheilt, von Herrn Director Woermann mit grösserer Sachkenntniss als Werk eines unbestimmten Oberitalieners bezeichnet wurde. Die Galathea, auf einem Delphin stehend, machte mir das erste mal als ich sie sah den Eindruck eines vlämisch-italienischen Werkes; später aber, bei eingehender Prüfung, glaubte ich darin ganz bestimmt die Art und Weise des Jacopo de' Barbarj zu erkennen; und als ich auch noch vor kurzem das Bild wieder zu betrachten Gelegenheit hatte, empfing ich denselben Eindruck wie früher. Der Mund der Galathea ist zwar überkleistert, würde man ihn aber reinigen, so träte sicher der dem Barbarj eigenthümliche Zug der halben Oeffnung desselben wieder zu Tage.[1] (†)

Der Christus in der Sammlung von Weimar, der noch im Ausdrucke venetianisch ist; jener andere Christus bei Herrn Director Lippmann in Berlin und das Stillleben der Augsburger Galerie sind ebenfalls Bilder, die Jacopo in der Fremde, d. h. diesseits der Alpen, ausgeführt haben dürfte, denn darin ist, wie mir scheint, der starke Einfluss unverkennbar, den die nordische Kunst auf den Venetianer ausgeübt haben muss.

---

[1] Man beachte auch die Stellung der Beine, das Auge mit seinen Eigenthümlichkeiten, die klobige Daumenspitze u. s. w.; das Gemälde hat übrigens sehr gelitten.

Zu diesen sieben Bildern des Barbarj, die Deutschland besitzt, erlaube ich mir noch ein achtes hinzuzufügen, nämlich ein männliches ganz vorzügliches Porträt, welches, wie ich hörte, schon der verstorbene O. Mündler als Werk des Jacopo de' Barbarj erkannte. Dieses sehr ansprechende Bildniss befindet sich in der k. k. Galerie des Belvedere in Wien (Saal IV, Nr. 36) und wird im Katalog des Herrn Director von Engerth (Nr. 203) der altflorentinischen Schule zugerechnet; ja, um den Meister noch schärfer zu bezeichnen, glaubte Herr von Engerth es als eine spätere Copie nach Masaccio da S. Giovanni erklären zu müssen. Das Bildniss der Wiener Galerie stellt einen jungen Mann italienischen Aussehens und in venetianischer Tracht dar aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, in schwarzem Kleide und mit schwarzem Baret; Brustbild; oben links brachte der Maler ein Lämpchen an, und dieses Lämpchen sieht, in meinen Augen wenigstens, sehr nordisch in der Farbe aus, während andererseits die mit Blattwerk arabeskirte weissliche Gardine hinter ihm an die Art des Giorgione und seiner Nachahmer, wie B. Boccaccino, Marco Marziale u. a. m., erinnert. Das Porträt selbst ist nach der Malweise ausgeführt, welche durch Antonello da Messina in Venedig eingeführt und die auch von Giovanni Bellini schon in den zwei letzten Decennien des 15. Jahrhunderts angewendet wurde. Der halbgeöffnete Mund, die vortretenden obern Augenlider, die tiefen scharfen Thränengruben wie die Behandlung der Haarmasse geben auch in diesem Bilde mehr als alles andere die Hand des Jacopo de' Barbarj zu erkennen.

Die bekanntesten Kupferstiche des Meisters vom Caduceo (Mercurstab) entstanden, wie ich glaube, grossentheils in Nürnberg und in Brüssel und gehören daher den letzten zehn oder zwölf Jahren seines Lebens an. Jacopo hat überdies auch Zeichnungen sowol für

PORTRÄT, VON JACOPO DE' BARBARJ, IN DER BELVEDERE-GALERIE ZU WIEN.

S. 258.

PORTRÄT, SCHWARZE KOHLEZEICHNUNG VON JACOPO DE' BARBARI, IN DER SAMMLUNG HABICH ZU CASSEL. S. 259.

Kupferstecher als für Formschneider geliefert, und es genüge hier, einige solcher Stiche zu erwähnen.[1] Der eine, ein Kupferstich in der Sammlung der Ambrosiana zu Mailand, stellt ein in den Armen eines jungen Mannes eingeschlafenes Mädchen dar und ist Z. A. bezeichnet, also Zuan Andrea. Die Zeichnung verräth den Jacopo de' Barbarj, und der Stich scheint mir zu den Jugendarbeiten des Zuan Andrea zu gehören. (†) Der zweite ist die grosse Ansicht von Venedig, 1500 in Venedig selbst in Holz geschnitten von einem Formschneider, den er wahrscheinlich aus dem Norden nach Venedig berief. Die Strichführung auf dieser letztern Zeichnung des Barbarj ist breit, während sie auf den Zeichnungen aus späterer Zeit, wie z. B. auf dem Blatte mit der Entführung einer Nymphe in der Dresdener Sammlung, schon feiner und spitziger wurde und somit den Einfluss der nordischen Kunstweise verräth.[2] Jacopo de'

---

[1] Fachmänner seien noch auf folgende Stiche aufmerksam gemacht, die mir nach Zeichnungen des Jacopo de' Barbarj ausgeführt erscheinen: 1) In der Sammlung Malaspina zu Pavia: a) eine allegorische Darstellung, Nr. 109; b) ein Triumphzug von Satyrn, Nr. 110. (†)

[2] Zur Belehrung seien hier noch etliche andere Zeichnungen angeführt, die ich unserm Meister Jacopo zuschreiben zu dürfen glaube:

1) In der Sammlung des Christ-Church College zu Oxford: ein Blatt mit Tritonen und Nymphen (Silberstift und Gips auf grundirtem Papier), dort dem Mantegna zugeschrieben; (†)

2) Im Britischen Museum (Band III der Italiener, 1883—8—11—25 bezeichnet): Federzeichnung, eine in einer Grotte schlafende Nymphe darstellend;

3) Zeichnung in schwarzer Kreide, mit dem Porträt eines langlockigen jungen Mannes — Vorderansicht. Diese höchst interessante Zeichnung befindet sich in der an guten Handzeichnungen reichen Sammlung des Herrn Edward Habich zu Kassel;

4) Ebendaselbst die ganz vorzügliche Röthelzeichnung mit dem Porträt eines jungen Mannes, Vorderansicht. In der oben

Barbarj hat nun in Venedig nicht blos Zeichnungen für Kupferstecher und Holzschneider geliefert, er muss nothwendigerweise auch manche Bestellung als Maler von seinen Landsleuten erhalten haben; hielt ihn doch sein Freund, der in Venedig ansässige nürnberger Kaufmann Anton Kolb, wie Dürer in einem seiner Briefe an Pirckheimer bemerkt, für den grössten Maler der Welt. Indess in so ganz besonderen Ehren kann Barbarj zu Hause nicht gestanden haben, sonst würde er wol schwerlich Venedig verlassen haben; auch erwähnt Vasari seiner mit keiner Silbe.

Zu den von Jacopo ausgeführten Gemälden rechne ich auch die berühmten Frescomalereien, welche das schöne steinerne Grabmal des Senators Agostino Onigo in der Kirche di San Niccolò zu Treviso zieren. (†) Das Denkmal wurde im Jahre 1490 bestellt und die malerische Ausschmückung desselben mag wahrscheinlich in die letzten Jahre des 15. Jahrhunderts fallen. Diese schönen Fresken stellen zwei an den Seiten des Monumentes stehende Krieger oder Herolde dar, von denen der eine ein langes Schwert, der andere eine eiserne Keule, einen sogenannten Morgenstern, in der Hand hält[1]; zwei treffliche, lebendige Gestalten, die den Charakter der Bellini'schen Schule an der Stirn tragen und deshalb sowol von Vasari als auch von den Herren Crowe und Cavalcaselle (I, 171) dem Giovanni Bellini

---

angeführten von Herrn Director O. Eisenmann herausgegebenen Sammlung, Lübeck bei Nöhring, reproduzirt;

5) Ein Blatt mit verschiedenen Skizzen mit rother Kreide ausgeführt; in der Sammlung von Mr. John Malcolm zu London. (†) Das Blatt führt die Nr. 347 im Robinson'schen Katalog und wird einem unbestimmten norditalienischen Meister aus dem Ende des 15. Jahrhunderts zugeschrieben.

[1] Schwert und Morgenstern führen auch die zwei al fresco gemalten „Herolde" des Bramante in einem Zimmer des Hauses Prinetti, Via Lanzone 4, zu Mailand.

selber zugeschrieben wurden, während Carlo Ridolfi[1] sie dem Antonello da Messina gibt.[2] („*Le Meraviglie dell' Arte*", I, 86.) Unter den modernen Kunstforschern erklärten sich öffentlich zu Gunsten dieser meiner Bestimmung, soviel mir bekannt ist, nur die Herren Gustavo Frizzoni und Professor Karl von Lützow in seinem schönen Buche „Die Kunstschätze Italiens". Der obere und untere Theil des Denkmals ist überdies noch mit grau in grau gemalten Arabesken, die Seiten mit Kriegstrophäen verziert. Zwischen den Arabesken, unterhalb des Grabmals, sieht man in zwei Medaillons theils Reiterkämpfe, theils Sirenen von Centauren getragen, Satyrn u. dgl. dargestellt, und gerade diese grau in grau gemalten Figuren mit der dem Jacopo de' Barbarj eigenen runden Kopfform beseitigen auch den letzten Zweifel an der Richtigkeit unserer Attribution.[3] Denselben Geist und dieselbe Technik finden wir noch in den Figuren der Arabeskenverzierung am obern Theile der Façade vom Hause Nr. 1548 auf dem Domplatze von Treviso, sodass wir auch diese Malereien dem Barbarj zuzuschreiben gesonnen sind. (†) Wie bekannt, ist

---

[1] *Le Maraviglie dell' Arte*, I, 86.

[2] Der Krieger mit dem Schwert hat durch die Zeit gelitten, doch der andere mit dem Morgenstern, auf der rechten Seite des Grabmals, ist sehr gut erhalten, und an diesem kann man noch deutlich die dem Jacopo de' Barbarj eigenthümlichen Züge erkennen. Die technische Behandlung der Haarmasse an diesem Kopfe erinnert lebhaft an das Porträt der Belvedere-Galerie in Wien sowie an den Christuskopf (Nr. 1802) der Dresdener Sammlung.

[3] Diese Reiterkämpfe erinnern an die zwei bekannten Stiche des Barbarj, in denen ebenfalls Kämpfe zwischen Männern und Satyrn dargestellt sind; so ist auch die Federzeichnung mit der Sirenenentführung in der dresdener Sammlung nichts anderes als eine modificirte Wiederholung des nämlichen Gedankens, den Jacopo hier unter dem Grabmale des Onigo in Farben ausgeführt hatte.

sowol das Denkmal des Senators Agostino Onigo in Treviso, wie auch dasjenige des Admirals Melchiorre Trevisani in der zweiten Kapelle rechts vom Chor der Kirche S. Maria gloriosa de' Frari in Venedig das Werk der Lombardi.[1] Auch dieses letztere Grabmal, im Jahre 1500 entstanden, ist an den Seiten mit grau in grau gemalten Kriegstrophäen und oben mit Seegöttern, halb Mann halb Fisch, verziert. Betrachten wir uns diese Malereien genauer, so können wir nicht umhin, Herrn Dr. Gustavo Frizzoni vollkommen beizustimmen[2] und auch diese Arbeit mit ihm dem Jacopo de' Barbarj zuzuschreiben. Aus den soeben bezeichneten, zur Verzierung von Denkmälern berühmter Männer dienenden Wandmalereien des Jacopo de' Barbarj, können wir schliessen, dass er in Gemeinschaft seiner Landsmänner, der Bildhauer Lombardi[3], gearbeitet habe. Die künstlerischen Beziehungen nun zwischen dem Maler und den Bildhauern dürften wol nicht nur die Compositionsweise mancher seiner Stiche erklären, sondern auch die ihm ganz eigenthümliche Art, die Falten der Gewänder in seinen Figuren zu bilden. Diese dichtanliegenden, scharfen Längsfalten erinnern nämlich deutlich an das Gefält bei den Gewändern der Lombardi und ganz besonders des Tullio Lombardi.

Dass aber Jacopo de' Barbarj in seinen jungen Jahren auch starke Einflüsse nicht nur von Giovanni Bellini, sondern mehr noch von Antonello da Messina in sich aufgenommen haben müsse, bezeugt uns schon das Ur-

---

[1] Die gute Statue des Trevisani gehört höchstwahrscheinlich dem Antonio Lombardi an, weshalb ich vermuthe, dass auch er am Grabmale des Onigo mit seinem Bruder Tullio gearbeitet habe.

[2] Siehe *Archivio Veneto*, T. XV—XVI, 1878.

[3] Die Bildhauer Lombardi, Antonio und Tullio, waren allerdings geborene Venetianer, ihr Vater Pietro war jedoch aus Carona, einem Orte am See von Lugano, gebürtig.

theil, welches hervorragende Kunstkritiker über seine Werke abgegeben haben, von denen die einen, wie wir eben gesehen, einige derselben dem Giovanni Bellini, die andern dem Antonello da Messina zumutheten.

Aus dieser venetianischen Frühperiode (1480—90) sei es mir erlaubt, noch einige andere Bildchen zu bezeichnen. Vor allem nenne ich drei Täfelchen, auf denen der „Salvator mundi“ dargestellt ist. Alle drei Gemälde sind freilich sehr verdorben. Das eine derselben ist im Besitze des Herrn Fed°. Antonio Frizzoni zu Bergamo; das andere befindet sich in der Gemäldesammlung Giustinian alle Zattere zu Venedig; das dritte endlich ist bei der Frau Barbo-Cinti in Ferrara. (†)

Ausser diesen Bildern glaube ich noch zwei Porträts in der Städtischen Galerie von Bergamo ebenfalls dem Jacopo de' Barbarj vindiciren zu dürfen. (†) Beide werden dort sonderbarerweise dem Holbein zugeschrieben. Das eine, Nr. 147, stellt einen jungen Mann mit blondem Lockenhaar in Vorderansicht vor und ist etwas verrieben; das andere, Nr. 148, einen ebenfalls noch jungen Mann mit braunem Haar in Dreiviertelansicht. An der Zeichnung der Augen, ganz in der Art Antonello's, sowie auch an der Beleuchtung der Haare erkennt man bei näherer Besichtigung die Hand des Jacopo de' Barbarj, dessen Name zwar durch Uebermalung verdeckt, jedoch noch immer lesbar auf der Rückseite der Tafel gezeichnet steht.

Sind nun meine Attributionen der Galathea in dieser Dresdener Galerie, der Porträts in Wien und in Bergamo, der drei Bilder mit dem Salvator mundi in Bergamo, in Venedig und Ferrara, der Zeichnungen in Oxford und in London, der Wandmalereien in Treviso u. s. w. alle richtig, wovon ich meinerseits fest überzeugt bin, so würde daraus folgen, dass dieser Venetianer bisher viel weniger bekannt war, als er es wohl verdiente, und ich lade daher meine jungen Freunde

in der Kunstforschung ein, diesem beweglichen und fremden Einflüssen leicht zugänglichen, aber stets geistreichen Künstler nachzugehen und seinen Spuren schärfer folgen zu wollen. In Deutschland und namentlich in Belgien dürfte man gewiss noch auf manches seiner Werke stossen, die entweder unbekannt oder, unter falscher Bezeichnung, bisjetzt unbeachtet geblieben sind.

Jacopo de' Barbari muss zwischen 1440 und 1450 in Venedig das Licht der Welt erblickt haben. Von wem er die Anfangsgründe der Malerei erlernt, ist unbekannt. Dass er später vielfach von Giovan Bellini (1460—73) und namentlich von Antonello da Messina (zwischen 1480—90) beeinflusst worden, kann nicht in Zweifel gezogen werden; das Bildniss in der Galerie von Bergamo muss in diese letztere Epoche fallen. Um 1490 dürfen wir ihn, so scheint es mir, seine erste Reise über die Alpen machen lassen. Auf diese Hypothese führen mich die Worte Albrecht Dürer's[1], er habe niemand gefunden, der da etwas beschrieben hätte von menschlicher Maass zu machen, als einen Mann, Jacobus genannt, von Venedig geboren, ein guter, lieblicher Maler. Nun hätte Dürer schwerlich dieses „von Venedig geboren" hinzugefügt, wenn seine erste Begegnung mit Jacobus erst 1494 in Venedig selbst stattgehabt hätte. Er fährt sodann fort: „Der wies mir Mann und Weib, die er aus der Maass gemacht hatte, sodass ich in dieser Zeit lieber sehen wollte, was seine Meinung gewesen wäre, denn ein neu Königreich u. s. w."; „aber", fügt er hinzu, „ich war zu derselben Zeit noch jung und hatte von solchen Dingen nie gehört." Dürer war zu jener Zeit, d. h. 1490, etwa 19 Jahre alt. Diese meine Hypothese findet einen weitern Stützpunkt in der Lehrzeit des Malers Hans von Kulmbach, welcher,

[1] Siehe Thausing, a. a. O., 222, und von Zahn's Jahrbücher, I. Jahrg., S. 14.

wie bekannt, mit Recht als Schüler des Jacobus de' Barbarj angesehen wird und der um 1490 etwa 13 oder 14 Jahre gezählt haben dürfte.[1] Doch sei dem nun wie ihm wolle, als sehr glaubhaft erscheint mir jedenfalls die Thatsache, dass Barbarj schon vor 1500 in Nürnberg sich längere Zeit aufgehalten haben müsse. Einige seiner Kupferstiche, wie z. B. Mars und Venus, haben einen ausgesprochen nordischen Charakter und dürften daher wol als seine ersten, jenseit der Alpen gemachten Versuche in der Stechkunst angesehen werden. Die meisten seiner Stiche gehören indess gewiss seinen in den deutschen Landen, theils in Nürnberg, theils in Brüssel verlebten letzten Lebensjahren an, und die Erlernung der Stechkunst mag wol auch der Hauptgrund seiner ersten Reise nach Deutschland gewesen sein. Ob Barbarj schon vor der Veröffentlichung seines grossen Holzschnittes mit der Ansicht der Stadt Venedig, 1500, sich des Mercurstabes als Monogramm bedient habe, kann ich leider nicht entscheiden, da mir hierzulande keine Sammlung zu Gebote steht, in der alle oder doch die grössere Zahl seiner Kupferstiche enthalten wäre. So mögen andere die Antwort auf diese Frage finden. Mir genügt es, hier, wenn auch nur flüchtig, meine Leser auf mehrere Kunstwerke aufmerksam gemacht zu haben, welche meiner Ansicht nach dem Barbarj angehören und welche dazu angethan sind, diese nicht uninteressante Künstlergestalt in einer bessern und schärfern Beleuchtung erscheinen zu lassen. Barbarj war, seinen Gemälden und Stichen nach zu urtheilen, eine sanfte, weiche, schwankende Künstlernatur.

---

[1] Hans von Kulmbach hielt sich so streng an die Manier seines Lehrers und ahmte dieselbe so genau nach, dass er selbst in den oben bezeichneten charakteristischen Eigenthümlichkeiten von Jacopo de' Barbarj, wie z. B. in dem halbgeöffneten Munde, in der Form der Hand u. a. sich ihn zum Vorbild nahm.

Um 1502 scheint er bereits in Nürnberg ansässig zu sein, und in diesen ersten Jahren des 16. Jahrhunderts kam er dann mit Dürer in nähere Berührung und hat auf diesen Riesen in der Kunst einen Einfluss ausgeübt, den wir sowol in mehrern Dürer'schen Stichen als auch in einigen Gemälden aus jener Zeit deutlich wahrnehmen.[1]

Im Jahre 1511 wurde er in Brüssel von der Erzherzogin Margarethe, Regentin der Niederlande, in Betracht seines „hohen Alters und seiner Gebrechlichkeit" pensionirt, und 1516 war Jacopo de' Barbarj bereits verstorben. —

Die chronologische Folge, welche wir in der Musterung der in diesen Sälen enthaltenen Gemälde venetianischer Meister angenommen haben, führt uns nun auf die vom Kataloge dem Giorgione zugedachten Bilder — ich halte es aber für zweckmässiger, vorher die paar Bilder zu erwähnen, die im Hübner'schen Katalog einem andern Sohne der Marca Trevisana, nämlich dem Vincenzo Catena zugeschrieben waren, von Director Woermann jedoch ihrem wahren Urheber zurückerstattet wurden. Die Madonna mit dem Kinde zwischen den Heiligen Helene und Katharina, Antonius und Nikolaus von Bari (Nr. 64) führte ehedem den Namen des Catena[2], welchem Meister selbst die Herren Crowe und Cavalcaselle das Bild zuzuschreiben für gut befinden (I, 257); mir schien jedoch dieses Gemälde einem andern Trevisaner anzugehören, nämlich dem Francesco Bissolo, welcher ebenfalls, wie auch Catena, aus der

---

[1] Siehe darüber Thausing, a. a. O., S. 222—235.

[2] Selbst in der Brera-Galerie zu Mailand findet eine solche Verwechselung der beiden Meister statt in den einzelnen Heiligenfiguren Nr. 237 (Stephanus), Nr. 285 und 298 (Antonius von Padua), welche dem Catena zugeschrieben werden, während sie doch augenscheinlich von der Hand des Bissolo sind. (†)

Schule des Giovanni Bellini hervorgegangen ist.[1] Für ein echtes Werk des Catena halte ich dagegen die „Heilige Familie“ (Nr. 65) und ich freue mich, sowol von den Herren Crowe und Cavalcaselle als auch von Herrn Director Woermann dieselbe Ansicht mit mir getheilt zu wissen. Auf diesem Bilde entspricht die Form sowol des Ohres als der Hände ganz und gar derjenigen auf dem mit dem Namen Catena's bezeichneten Gemälde in der Galerie von Budapest; auch die eigenthümliche Beleuchtung ist hier dieselbe wie auf den drei Bildern Catena's, Nr. 234, 694 und 1160, in der National-Gallery zu London. Auf dem ersten dieser Bilder ist die thronende Madonna dargestellt, vor der ein geharnischter Krieger niederkniet; neben der Madonna steht der heilige Joseph; rechts ein Knappe, der das Pferd des Ritters hält; im Hintergrund Landschaft. Es ist dies, meiner Ansicht nach, ein noch ganz im Giorgionischen Sinne aufgefasstes herrliches Werk des Catena, obwol es im Galeriekatalog noch immerfort blos der Schule des Giambellino zugetheilt wird. (†) Das zweite Bild (Nr. 694) wird im Katalog nicht blos der Schule

[1] Auch das Museum von Leipzig besitzt ein zwar etwas stark übermaltes aber echtes Madonnenbild mit Heiligen des Bissolo oder Bissuolo. In einem vom Archivar Cecchetti im *Archivio Veneto* veröffentlichten Document nennt sich Bissolo: Jo. Francesco bissul de ser Vettor (a. a. O., Bd. 34, S. 205). Ueberdies befindet sich im Museum von Leipzig ein anderes Madonnenbild eines florentinischen Zeitgenossen des Bissolo, nämlich des Giuliano Bugiardini, welcher letztere seine Bilder gewöhnlich IVL. FLOR. (Julianus Florentinus) bezeichnet. Hier möge beiläufig noch erwähnt sein, dass selbst die Belvedere-Galerie in Wien im Saale IV, unter der Nr. 28, ein Werk des Giuliano Bugiardini aufzuweisen hat. (†) Das Bild stellt die Madonna mit dem Kinde und dem heiligen Joseph vor. Im von Engerth'schen Katalog (Nr. 413) wird es mit Unrecht der Schule des Andrea del Sarto, zu der Bugiardini nicht gehörte, zugeschrieben.

des Bellini, sondern dem Giovanni Bellini selbst zugeschrieben, wie ich glaube jedoch mit grossem Unrecht. Auch dieses ist ein Werk des Catena, welcher diesmal den Lorenzo Lotto mehr noch als den Giorgione nachzuahmen trachtete. (Eine alte gute Copie dieses Bildes befindet sich in der Sammlung des Städel'schen Instituts zu Frankfurt.) Das dritte Bild endlich des Catena in der National-Gallery, Nr. 1160, stellt die „Anbetung der Könige" dar und wird diesmal vom Galeriekatalog nicht in die Schule des Giambellino, sondern in die des Barbarelli gesetzt. (†) Ja die Herren Crowe und Cavalcaselle schreiben es ohne weiteres dem Giorgione selbst zu. Auch das Museum del Prado in Madrid besitzt ein Werk des Catena, Nr. 108. Auf jenem Bilde, welches ehemals dem B. Boccaccino zugetheilt wurde, ist Jesus dargestellt, der dem Petrus die Schlüssel überreicht. Der Apostel wird dem Erlöser von drei Frauengestalten, welche die Hoffnung, die Liebe und den Glauben vorstellen, empfohlen. Zwei ganz vorzügliche männliche Bildnisse des Catena befinden sich: das eine, einen Domherrn vorstellend (Saal II, Nr. 33) in der Belvedere-Galerie zu Wien und ist mit dem Namen des Meisters bezeichnet; das andere im Museum von Berlin, Nr. 32. Auf demselben ist der Graf Raimund Fugger abgebildet. Vincenzo Catena aus Treviso gehört, wie ich glaube, in jene Reihe der Schüler des Giambellino, die die Werkstatt des Altmeisters im zweitletzten Decennium des 15. Jahrhunderts besuchten und die somit in Gemeinschaft mit Cima, mit N. Rondinelli, mit Bissolo, Boccaccino, Lattanzio da Rimini und andern dort arbeiteten und lernten. Er dürfte somit zwischen 1460 und 1470 geboren sein. Ein Madonnenbild mit Heiligen, V. Caena bezeichnet, im Palazzo Balbo-Crotti zu Venedig, sowie zwei Tafelbilder mit einzelnen Figuren von Heiligen, einst im Chor der Kirche von Giovanni e Paolo aufgestellt,

ebenfalls mit dem Namen bezeichnet, sind die ältesten Werke, die ich von diesem Meister zu sehen Gelegenheit hatte. Die Zeichnung sowol als auch die Farbe auf beiden Bildern waren noch die eines wenig ausgebildeten Malers. Einige Jahre später mag dann das Madonnenbild mit den zwei Heiligen, Nr. 91, in der Stadtgalerie von Padua entstanden sein. Dieses letztere Tafelbild trägt die Aufschrift: VINCENTIVS·DE ·TARVIXIO, und hat einen Giambellini'schen Charakter, ist aber noch ziemlich farblos und trübe. Zum grossen Coloristen scheint Catena sich erst später, unter der Leitung seines Landsmanns Giorgione, herangebildet zu haben. Sein grosses Bild in der englischen National-Gallery, Nr. 234, sowie auch das andere kleine, Nr. 1160, ebendaselbst, sind durchaus im Giorgionesken Sinne aufgefasst und gemalt; auch wurden, irre ich nicht, beide Gemälde ehemals dem Giorgione selbst zugeschrieben. Der heilige Hieronymus im Studirzimmer, Nr. 694 in derselben Sammlung, lässt dagegen den Catena als von Lorenzo Lotto beeinflusst erscheinen. Dass dieser Künstler zu seiner Zeit eines grossen Rufes in Venedig genoss, ersieht man aus einem am 11. April 1520 von Rom aus an den Venetianer Antonio Marsilio von Marc' Antonio Michiel gerichteten Briefe[1], worin es unter anderm heisst: „*Il venerdi Santo di notte a ore 3 morse* (starb) *il gentilissimo e excellentissimo pictore Raphaelo da Urbino con universal dolore* u. s. w. — *molto minor danno, al mio giudizio benchè altramente parà* (erscheinen wird) *al volgo, ha sentito il mondo dalla morte de M. Agustino Gisi* (Chigi) *che questa notte passata è mancato ecc.* — — *Dicesi Michelangelo esser ammalato a Fiorenza. Dite adunque al nostro Ca-*

[1] Siehe „*Notizia d' opere di disegno, scritta da un Anonimo, pubblicata e illustrata da D. Jacopo Morelli*", 2ª ediz., S. 210 —212.

tena, che se guardi poichè el tocca alli excellenti pictori“ (auf deutsch: „Saget daher unserm Catena, er möge auf der Hut sein, denn es ist die Reihe [zu sterben] an die vortrefflichen Maler gekommen).

Die zwei Porträts des Catena, sowol das in der Belvedere-Galerie als auch das im Berliner Museum, dürften, wie ebenfalls das Bild im Museo del Prado zu Madrid, der letzten Wirkungszeit des Meisters angehören (1520—30).

Derselben Marca Trevisana, wie Bissolo und Catena, gehört auch Giorgio Barbarella oder Barbarelli, Giorgione genannt, an. Der ältere Katalog rechnet diesem seltenen Meister nicht weniger als 5, sage fünf Bilder an, nämlich die Nrn. 218, 219, 220, 221 und endlich das jüngst erworbene, mit der Nr. 244 bezeichnete Gemälde. Betrachten wir diese Werke der Reihe nach.

Nr. 240 stellt den Jakob dar, welcher die Rahel begrüsst und umarmt. Ich kenne kein Bild des Palma vecchio, aus dem der Meister so liebenswürdig, so heiter, so poetisch gestimmt uns entgegentritt, wie aus diesem reizenden Idyllenbilde; denn dass es sein Werk sei, dafür spricht die stramme, etwas schwerfällige Figur der Rahel, dafür sprechen die dem Palma in seiner dritten oder „blonden“ Manier (1520—25) eigenthümlichen rosigen Fleischtöne, sowie selbst der Gesichtstypus der Rahel, welcher mit dem seiner Venus in dieser Galerie (Nr. 190) übereinstimmt. In Palma's Art ist ebenfalls der sitzende Hirt gezeichnet und gemalt, dessen Ohrform allein schon den Meister verriethe.

Schon die Herren Crowe und Cavalcaselle bemerkten, dass viele Figuren in diesem Bilde, zumal die des Jakob und der Rahel, an die Hirten der bergamaskischen Hochthäler erinnern, und dass ihre Bewegungen und Geberden mehr auf die Schule des Palma als auf die Art des Giorgione hinweisen; doch kann ich es nur

bedauern, wenn dieselben hinzufügen, dass sie das Bild weder dem Giorgione noch dem Palma geben könnten und daher genöthigt wären, es dem Cariani zuzuschreiben, zumal die auf dem Sacke der Rahel gezeichneten Initialbuchstaben G. B. F. sich ganz gut als Giovanni Busi fece deuten liessen.[1]

Vor allem muss ich hiergegen bemerken, dass Cariani niemals sich Busi bezeichnet hat, sondern stets Joanes Carianus[2] oder J. Cariani. Andererseits ist Cariani derber in seinen Formen, schwärzer in den Schatten, auch fasst er die Landschaft ganz anders auf als Palma

---

[1] Band II, 555.

[2] So im Bilde „Christi Auferstehung" im Hause Marazzi zu Crema, vom Jahre 1520; so im Bilde „Madonna mit dem Kinde zwischen den Heiligen Hieronymus und Franciscus" im Besitze des Herrn Frizzoni-Salis zu Bergamo; so auf dem schönen Porträt in der Lochis-Carrarasammlung, ebenfalls in Bergamo; so auf dem Madonnenbilde bei Herrn Francesco Baglioni daselbst, vom Jahre 1521 u. s. f. — Und hätte Cariani auf italienisch sich signiren wollen, was übrigens zu jenen Zeiten sehr selten stattfand, so würde er Zuan de Busi, nicht aber Giovanni Busi geschrieben haben. Die Initialen G. B. sollen in der Absicht des Betrügers, der sie darauf setzen liess, keineswegs Giovanni Busi, an den man schwerlich damals dachte, sondern augenscheinlich Giorgio Barbarelli bedeuten. Die Herren Crowe und Cavalcaselle scheinen überhaupt die zwei Schüler des Palma vecchio, den Bergamasken Cariani und den Veronesen Bonifazio, sehr oft mit einander zu verwechseln; ich sehe unter anderm in ihrem Kapitel über Cariani, dass sie auch die zwei grossen Bilder in der Belvedere-Galerie zu Wien, Erdgeschoss, Zimmer I (Nr. 72 und 73 im von Engerth'schen Katalog), „Amors Triumphzug" und „Sieg der Keuschheit über die Liebe", dem Cariani zuschreiben (II, 557), während dieselben doch ohne allen Zweifel dem Bonifazio angehören. Auch sind diese Bilder schon von Carlo Ridolfi (*Vite dei Pittori*, I, 376) als Werke Bonifazio's beschrieben. — Ein ander mal nehmen die Herren den Previtali für den Cariani (das waren wenigstens Kinder des nämlichen Bodens), wie in der Frescolunette über der Seitenthüre der Kirche Santa Maria Maggiore in Bergamo.

und erscheint überhaupt in allen seinen Werken nie so edel als der Urheber dieses hochpoetischen Gemäldes. Es ist wahr, sowol Cariani als Bonifazio waren Schüler des Palma. Wie aber der erstere nie seine etwas schwerfällige Bergnatur zu verleugnen im Stande ist, so bewährt der letztere stets in seinen Bildern die anmuthige, heitere Auffassung und Darstellung der Veroneser. Es freut mich abermals constatiren zu dürfen, dass auch in der Bestimmung all dieser vormals fälschlich dem Giorgione angerechneten Gemälde Director Woermann mit mir übereinstimmt.

Das zweite Giorgione'sche Gemälde in der Dresdener Galerie, Nr. 210, stellt die „Anbetung der Hirten" dar. Im Hause Pisani zu Venedig, dem es ehedem angehörte, galt es für ein Werk des Palma vecchio, wurde also erst in Dresden zum Giorgione erhoben. Doch dies ist, meiner Ansicht nach, ein unstreitiges Bild des Bonifazio junior. Auch die Herren Crowe und Cavalcaselle sind bei der Betrachtung dieses Gemäldes an Bonifazio erinnert worden: „*we are reminded of Bonifazio*" (II, 163).

Das dritte Bild, welches im Katalog als Werk des Giorgione angeführt wird, stellt einen Mann dar, der eine Dirne umarmt, Nr. 221. Ein triviales Bild, in der Auffassung etwa an Michelangelo da Caravaggio erinnernd. Die Herren Crowe und Cavalcaselle schreiben es dem von ihnen vielgenannten Domenico Mancini zu. Ich gestehe den Meister dieses Bildes nicht zu kennen — doch ist es auch mir wahrscheinlich, dass er der Marca Trevisana angehören möchte. Eine alte Copie davon befindet sich in der Sammlung Scarpa in La Motta bei Treviso.

Das vierte Bild mit dem Namen des Giorgione ist ein männliches Porträt, Nr. 219, welches den Pietro Aretino darstellen soll. In meinen Augen ist dieses Bildniss weder ein Werk des Giorgione, noch stellt es

den Pietro Aretino dar, welcher, im Jahre 1492 geboren, nur 18 Jahre zählte, als Giorgione starb, während der hier dargestellte Mann offenbar ein höheres Alter hat. Uebrigens ist dieses Porträt so überschmiert und entstellt, dass es geradezu unwürdig ist, in einer öffentlichen Galerie dem Publikum vorgestellt zu werden.

Das fünfte Bild des Giorgione, welches diese Galerie zu besitzen sich rühmt, ist eine allegorische Darstellung, Nr. 186, und zwar, wie der verstorbene Hübner meinte, aus Ariosto's „Orlando Furioso". Ich erlaubte mir in der ersten Auflage der Besprechung der italienischen Bilder dieser Galerie darauf aufmerksam zu machen, dass die erste Auflage des „Orlando Furioso" erst im Jahre 1516 erschien, also ungefähr sechs Jahre nach Giorgione's Tod. Auch Herr A. Baschet hat dieses Bild als Werk Giorgione's citirt; die Herren Crowe und Cavalcaselle (II, 154) geben es dagegen dem Girolamo Pennacchi. Meiner Meinung nach ist es eine alte Copie nach einem echten Bilde des Giorgione; ob aber das Original noch erhalten sei, weiss ich nicht anzugeben.

Wie meine Freunde nach der Musterung der Werke, welche in der hiesigen und der Münchener Galerie dem Giorgione von den grössten Kunstautoritäten aller Zeiten zugeschrieben wurden, sich überzeugen konnten, ist dieser grosse Künstler, welcher mit Giovanni Bellini und Tizian wol die erhabenste Figur unter den venetianischen Malern ist, schon seit Jahrhunderten zu einer Art Mythe geworden. Während man in München ihn mit Tizian und Palma oder Cariani verwechselte, schrieb der verstorbene Hübner in seinem Kataloge der Dresdener Galerie demselben Werke zu, die, wie wir eben gesehen, dem Palma vecchio selbst oder einem seiner Schüler angehören, also stets entweder mittelbaren oder unmittelbaren Nachahmern des Giorgione. Anderswo bezeichnet man Gemälde des Sebastiano del Piombo, des

Lorenzo Lotto oder des Dosso Dossi mit dem Namen des Barbarelli und dies auch noch im besten Falle, der Nachäffungen eines Domenico Caprioli oder gar eines Pietro Vecchia, die man dem Meister von Castelfranco in die Schuhe schiebt, gar nicht zu gedenken.[1]

Wie sollen wir nun mitten in diesem allgemeinen Wirrwar wahre Einsicht und Erkenntniss dieses feinsten und phantasiereichsten aller venetianischen Künstler erlangen? Dass Giorgione wirklich gross in seiner Kunst war, wird uns nicht nur durch die hohe Meinung, die seine Zeitgenossen von ihm hegten, bezeugt, sondern vielmehr noch durch den tiefen und weitreichenden Einfluss, den er auf die talentvollsten seiner Mitschüler und Zeitgenossen ausgeübt hat. Meiner Meinung nach gibt es nur einen Weg, aus diesem Labyrinthe herauszukommen, nämlich vor allen Dingen die authentischen auf uns gekommenen Werke desselben genau zu betrachten und in sich aufzunehmen. Folgende sind die wenigen fest beglaubigten Werke des Meisters:

1) Das grosse Altarbild in der Kirche von Castelfranco. Leider wurde auch dieses wundervolle Gemälde

---

[1] In der Pinakothek zu Turin wird unter Nr. 171B unglaublicherweise sogar eine der vielen Copien des sogenannten Porträts des Giuliano de' Medici von Raffael, von dem eine andere Copie im Barocciosaal der Uffizien-Galerie sich vorfindet, noch immer als Werk des Giorgione dem Publikum vorgestellt. Mit Sebastiano del Piombo wurde Giorgione verwechselt in der sogenannten Fornarina; mit Vincenzo Catena in den zwei Bildern der englischen National-Gallery; mit Palma vecchio im Bilde „Jakob und Rahel" in Dresden, sowie auch in der allegorischen weiblichen Figur (alte Copie nach Palma) in der Akademie zu London; mit Dosso Dossi im heiligen Sebastianus der Brera-Galerie; mit Girolamo da S. Croce im Bildchen Nr. 38 in der Städtischen Galerie von Bergamo, Abtheilung Lochis; mit Bernardino Licinio, weibliches Porträt, Nr. 35 ebendaselbst; mit den Bonifazios in vielen andern Sammlungen.

vor wenigen Jahren durch den venetianischen sogenannten Restaurator Fabris so grässlich überschmiert, dass man die ursprüngliche Farbenharmonie darin nicht mehr sehen, sondern nur noch ahnen kann. Da Naja in Venedig von diesem Bilde eine leidliche Photographie abgenommen, so empfehle ich meinen jungen Kunstgefährten, sich dieselbe verschaffen zu wollen.

2) Die Landschaft (auf Leinwand) mit dem Gewitter, der Zigeunerin und dem Soldaten („*El paesetto in tela con la tempesta, con la zingana e Soldato*"), vom Anonymus des Morelli im Jahre 1530 im Hause des Herrn Gabriel Vendramin gesehen (S. 218). Dieses allerliebste phantastische Bild kam später in die Galerie Manfrin, aus der es vor einigen Jahren der verstorbene Fürst Giovanelli zu Venedig erwarb. Auch von diesem Gemälde, welches gut erhalten ist, findet man bei Naja eine photographische Aufnahme.

3) „*La tela a olio delli tre filosofi nel paese, due ritti e uno sentado che contempla i raggi Solari*" (Anonymus des Morelli, S. 164), auf deutsch: das Oelbild auf Leinwand mit den drei Weltweisen in offener Landschaft, von denen zwei aufrecht stehen, der dritte aber sitzt und die Sonnenstrahlen betrachtet.

Dieses Bild, sagt der Anonymus, wurde von Zorzi da Castelfranco begonnen und von Sebastiano Veneziano (Sebastiano del Piombo) vollendet. Im Jahre 1525 befand es sich im Hause des Herrn Taddeo Contarini zu Venedig; gegenwärtig ist es in einem wenig befriedigenden Zustande der Erhaltung in der Belvedere-Galerie zu Wien aufgestellt.

Von den etwa 30 Jahre später von Vasari in Venedig gesehenen und von ihm angeführten Gemälden des Giorgione sind die Wandbilder auf den Häuserfaçaden von der Salzluft längst schon verzehrt, die andern wahrscheinlich in irgendeinem italienischen Palazzo oder in einem englischen Landschlosse verborgen; mir

wenigstens ward es nicht vom Glücke beschieden, irgendeins derselben zu Gesicht zu bekommen.

Der sehr unkritische Maler Carlo Ridolfi, welcher in der Mitte des 17. Jahrhunderts lebte, citirt zuerst unter manchen andern Werken des Barbarelli, welche von der neuern Kunstforschung demselben wieder genommen wurden[1], auch das sogenannte Concert in der Galerie Pitti zu Florenz, Nr. 185, welches Bild dazumal noch im Besitze des in Venedig ansässigen florentinischen Kaufmanns Paolo del Sera sich befand. Dieser del Sera war ein sogenannter Kunstfreund, der aber nicht verschmähte, mit seinen Bildern, wenn es eben ging, auch ein gutes Geschäft zu machen, und daher auch nicht selten seinem Gönner, dem Grossherzog von Toscana, Kunstwerke aus seinem Besitz abzutreten beliebte.[2] Solche venetianische Gemälde kamen dann mit den ihnen vom del Sera oder auch vom del Teglia (einem andern Bilderunterhändler des Grossherzogs in Venedig) octroyirten Taufen nach Florenz, wo sie dieselbe Benennung bis auf unsere Tage beibehalten haben. Dies gilt auch von dem berühmten „Concerto di musica" der Pitti-Galerie. Leider ist dieses Gemälde derart von einem Restaurator besudelt worden, dass man in seinem gegenwärtigen Zustande vom Original blutwenig noch erkennt. Aus der Form der Hände und des Ohres und aus den Geberden der Figuren in diesem Bilde dürfen wir jedoch mit einer gewissen Sicherheit schliessen, dass es nicht ein Werk des Giorgione sei, sondern einer spätern Zeit als der seinen angehören

---

[1] So z. B. Cajus Plotius und Cajus Luscius (Saal II, Nr. 10, der Belvedere-Galerie); die zwei Bilder des Dosso (Heiliger Sebastian in der Brera-Galerie, Nr. 354, und der „David" der Borghesischen Sammlung zu Rom).

[2] Siehe M. A. Gualandi, „*Nuova raccolta di lettere sulla pittura, scoltura ed architettura,* III, 167 fg.

müsse. Würde man es von der Maske, die es verdeckt, befreien, so dürfte hier wol ein Jugendwerk Tizian's zu Tage kommen.[1]

Schrieben nun im 17. Jahrhundert die Kunsthistoriker, wie wir gesehen, meistens Werke des jugendlichen Tizian, des Sebastiano del Piombo, des Catena, des Palma vecchio und des Dosso Dossi dem Giorgione zu, so wurde im vorigen Jahrhundert diese Ehre meist den zwei ältern Bonifazio erwiesen. In Dresden ward damals die „Anbetung der Hirten", Nr. 210, welches Bild von Venedig an die Elbe unter dem Namen des Palma vecchio gekommen war, zum Giorgione erhoben; dieselbe Benennung erhielt die herrliche „Findung Mosis", Nr. 363 in der Brera-Galerie, das Madonnenbild mit dem kleinen Tobias in der Ambrosiana, die andere kleine „Findung Mosis" in der Pitti-Galerie, Nr. 161, der sogenannten Giorgiones aus dem Atelier der Bonifazio in den Privatsammlungen hier ganz zu geschweigen.

Es ist nur eine der vielen blosser Municipaleitelkeit entsprossenen Fabeln, wenn Vasari uns berichtet, dass Giorgio Barbarelli seine neue Malweise aus den Bildern des Lionardo da Vinci erlernt habe. Wo hätte wol Giorgione zu seiner Zeit in Venedig Gemälde Lionardo's zu sehen bekommen? Andere Schriftsteller wieder behaupten, Giovanni Bellini hätte seine frühere Art zu malen in seinem Bilde vom Jahre 1505, das er für die Kirche von S. Zaccaria zu Venedig anfertigte, nach dem neuen System des Giorgione modificirt. Dieser Behauptung widerspricht jedoch direct das grosse Altar-

[1] Einer der einsichtsvollsten und auch geistreichsten Kunstkritiker Englands, Claude Philipps, bemerkte an diesem Bilde sehr richtig, dass der Blick des Augustinermönchs hier lebhaft an jenen des jungen Mannes auf dem Tizian'schen Porträt, Nr. 454, in der Louvre-Galerie erinnert.

bild, das der Altmeister im letzten Decennium des 15. Jahrhunderts für die Kirche von S. Giobbe in Venedig gefertigt hatte.[1] Der Schüler hat wol von seinem Meister gelernt, nicht aber umgekehrt; und Dürer scheint mir ganz recht zu haben, wenn er in einem Briefe von Venedig (1506) an seinen Freund Pirckheimer behauptet, Giovanni Bellini sei noch immer der grösste Maler Venedigs. Giorgione entfaltete erst in den letzten sechs Jahren seines kurzen Lebens, etwa von 1505—11, seine ganze, seine volle Kraft. Aus den wenigen Werken von ihm, die auf uns gekommen sind — alle seine Wandgemälde hat, wie schon bemerkt, die Seeluft aufgezehrt —, leuchtet uns sein origineller, hochpoetischer Geist so hell entgegen, spricht seine einfache, unbefangene, feine Künstlernatur so frisch, so einnehmend zu uns, dass wer ihn einmal verstanden, ihn nie wieder aus seinem Geiste verlieren wird. Kein anderer Künstler versteht, wie er, mit so wenig Mitteln unsere Phantasie zu bezaubern, unsern Geist stundenlang zu fesseln, und doch wissen wir gar oft nicht einmal, was diese seine Figuren eigentlich bedeuten sollen. Schon Vasari bemerkte, dass es sehr schwer ist, Giorgione's Darstellungen irgendeinen erklärenden Namen zu geben.[2] Giorgione war eine echte, harmlose, lebensfrohe und dabei so tiefsinnige Dichternatur, ein Lyriker, im Gegensatze zu Tizian, der durch und durch Dramatiker war. Dieser letztere ist unstreitig ein gewaltigerer, energischerer Geist, Giorgione jedoch, wenigstens meinem Gefühle nach, ein Künstler von feinerm Schrot und Korn. In seinen landschaftlichen Hinter-

---

[1] Dieses zwar sehr stark beschädigte, aber immerhin noch herrliche Gemälde befindet sich in der Pinakothek von Venedig, Saal XIII, Nr. 10.

[2] Siehe Vasari, Leben des Giorgione, Ediz. Le Monnier, VII, 84.

gründen, im Reize der Linien und der Farben haben wenige den Giorgione erreicht, keiner aber ihn übertroffen, wenn wir vielleicht Tizian ausnehmen wollen. Seine Liebe gehörte der Musik, den schönen Frauen, und vor allem seiner hehren Kunst. Keiner war so unabhängig wie er, die Grossen und Mächtigen der Welt liessen ihn gleichgültig, keinem von ihnen hat er wie z. B. Tizian seine Freiheit und noch weniger seine Würde geopfert. So ungefähr schildert ihn uns Vasari, und ich denke, dass sein Bildniss damit getroffen ist.

Leider sind, wie schon gesagt, die Werke des Giorgione äusserst selten. Es sind überwiegend sogenannte Cabinetsstücke; Kirchenbilder scheint er nur ausnahmsweise gemalt zu haben. Der Anonymus des Morelli zählt im ganzen nicht mehr als etwa ein Dutzend Bilder von Giorgione auf, die zu seiner Zeit, d. h. zwischen 1512 und 1540, in Venedig sich befanden; ein zweites Dutzend beschreibt Vasari beiläufig, und auch nicht viel grösser ist die Anzahl, die ich im Stande bin, meinen Lesern vorzuführen. Nun rathe ich meinen jungen Freunden, dieselben entweder aufzusuchen oder doch wenigstens Photographien davon sich zu verschaffen; denn einem Meister wie Giorgione sollte ein Kunstbeflissener täglich ins Gesicht schauen, damit er den Geist und die Formen dieses feinsten aller Venetianer nach und nach ganz in sich aufnehme.

Ich werde nun chronologisch die Werke aufzählen, welche jedem zugänglich sind und meiner Ansicht nach dem Giorgione angehören.

1) Die sogenannte „Feuerprobe“ und das „Urtheil Salomonis“ sind wol die ältesten Werke, die von ihm auf uns gekommen sind. Diese zwei höchst interessanten Jugendbilder des Meisters befinden sich in der Uffizien-Galerie zu Florenz (Nr. 621 und 630); sie gehören noch ins 15. Jahrhundert, und Giorgione mag dieselben etwa

in seinem 16. oder 18. Jahre gemalt haben. Die für ihn charakteristischen Züge finden wir sämmtlich schon in denselben vertreten, nämlich das längliche Oval der Frauengesichter, die etwas nahe an die Nase gerückten Augen, die phantastische Art, die Figuren zu kleiden, die Hand sehr oft mit ausgestrecktem Zeigefinger darzustellen, die poetischen landschaftlichen Gründe mit den hochstämmigen Bäumen u. s. f.[1] In der Nähe dieser zwei Jugendwerke Giorgione's hängt die „Christliche Allegorie" von Giovanni Bellini, Nr. 631, ein Bild, das sonderbarerweise neuerdings, auf den Vorschlag des Herrn von Liphart hin, auf Basaïti umgetauft wurde. Vergleicht man nun dieses geistvolle und für die Geschichte der venetianischen Kunst so interessante Gemälde des alten Bellini mit den Darstellungen des jugendlichen Giorgione, das „Urtheil Salomonis" und die sogenannte „Feuerprobe", so taucht sogleich in uns die Vermuthung auf, das Werk des Lehrers habe den Schüler zu diesen zwei Bildchen veranlasst. Auch wurde ehemals in Florenz das Tafelbildchen des Giambellino für die Arbeit Giorgione's gehalten. Wir dürfen daher annehmen, dass auch diese neue Richtung in der Kunst der Venetianer, in der sowol Giorgione als auch Tizian später so herrliche Werke schufen, denselben vom alten Bellini gewiesen ward. (†)

2) Ein „kreuztragender Christus", Brustbild auf Holz. Dieser scharfblickende Kopf, der leider durch Restaurationen viel gelitten hat, erinnert, wie die vorigen zwei Bilder, ganz und gar noch an den Lehrer Giovanni Bellini. Im Besitze der Erben der verstorbenen Gräfin Loschi zu Vicenza. Eine spätere Copie dieses Bildes befindet sich, unter dem Namen des Lionardo

[1] Weder die Herren Crowe und Cavalcaselle, noch Herr Director W. Bode (II, 753) lassen diese zwei Bildchen als Werke des Giorgione gelten, sondern sehen dieselben als Schülerarbeiten an.

da Vinci (!) und der Nr. 25, in der Stadtgalerie von Rovigo.

3) Die thronende Madonna mit den Heiligen Franciscus und Liberale in der Kirche von Castelfranco. Hauptbild. Diese Altartafel wurde vom Meister im Jahre 1504—5 gemalt, bevor er also seine Mauergemälde am Fondaco de' Tedeschi ausführte. Der Kopftypus der Madonna hier ist derselbe, dem wir auf seinem andern Madonnenbilde mit den Heiligen Antonius und Rochus im Museo del Prado in Madrid begegnen. Es dürfte daher wol erlaubt sein, daraus zu schliessen, Giorgione habe uns in diesen zwei schönen weiblichen Köpfen das Ebenbild seiner Geliebten gegeben. Auf diesem Bilde zu Castelfranco ist die Meerlandschaft in der frühen Morgensonne wahrhaft bezaubernd schön. Die friedliche Stille, die über dieselbe ausgebreitet ist, stimmt das Gemüth zu einer wonnigen Feierlichkeit und Andacht. Und wie einfach, wie natürlich stehen nicht die zwei Heiligen am Throne der Mutter Gottes da! Das sind wahrlich keine Heiligen von Profession, wie sie schon auf den Kirchenbildern aus der Mitte jenes Jahrhunderts, namentlich aber auf jenen aus der folgenden Zeit, abstossend uns entgegentreten; nein, dieser Georg und dieser Franciscus sind gesunde, von ihrem Glauben beseelte Naturen, es sind Helden der Christenheit und nicht fanatische Gaukler.

4) Die Gewitterlandschaft mit „der Zigeunerin und dem Soldaten", im Palazzo Giovanelli zu Venedig.

5) Die Madonna mit dem Christkinde auf dem Throne sitzend, rechts der heilige Antonius, links vom Throne der heilige Rochus; Hintergrund Landschaft. Auf Leinwand. Dieses reizvolle Gemälde, noch gut erhalten, befindet sich im Museum von Madrid und ist im Galeriekataloge, Nr. 418, als Werk des Pordenone angeführt, während die neuesten Kunsthistoriker, die Herren Crowe und Cavalcaselle, es wieder ihrem Lücken-

büsser dem Francesco Vecelli zuschreiben (II, 292), d. h. demselben Meister, welchem sie auch das Bild Nr. 1117 in der Münchener Pinakothek anrechnen. Doch ich muss gestehen, dass es für mich keine geringe Freude war, bei meinem Besuche von Madrid dieses Wunderwerk venetianischer Malerkunst sogleich als Schöpfung unsers Giorgione erkannt zu haben. (†)

6) Der leider sehr verdorbene, aber ganz echte „Johannesritter" in der Uffizien-Galerie zu Florenz (Nr. 622), welcher auch von den Herren Crowe und Cavalcaselle als Werk Giorgione's anerkannt wurde. Bei diesem fein aufgefassten Kopfe an einen Maler wie Pier della Vecchia zu denken, ist eine wahre Häresie.

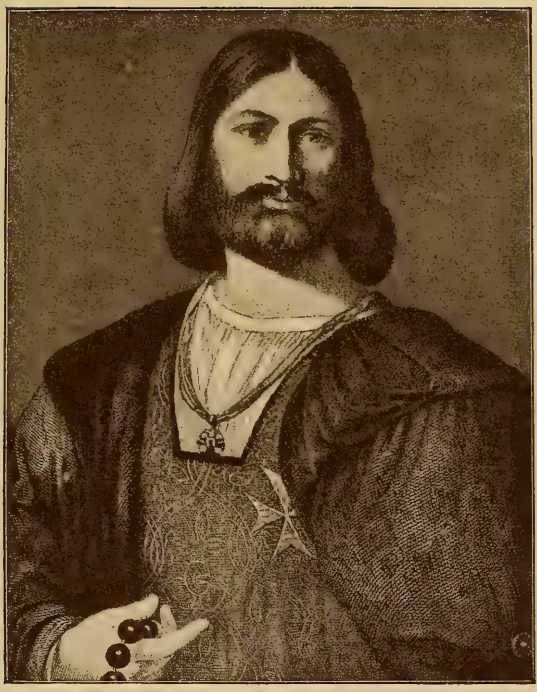
7) Daphne und Apollo, wahrscheinlich ein sogenannter *Cassone*[1], deren Giorgione viele gemalt haben soll, in der Gemäldesammlung des Seminario vescovile zu Venedig. Durch Restaurationen mit Oelfarben sehr entstellt.[2] (†)

8) Die sogenannten „drei Menschenalter" in der Pitti-Galerie zu Florenz, Nr. 157, daselbst dem Lorenzo Lotto zugeschrieben. Leider ist dieses schön gedachte Bild durch die Uebermalung sehr verdeckt, der halbbeschattete Kopf des Knaben, der ein Blatt Musik in der Hand hält, jedoch noch immer herrlich und durch und durch Giorgionesk, sodass ich es wage, ohne an-

---

[1] Diese *Cassoni*, d. h. grosse Truhen, waren damals in Italien das, was heutzutage die Kommoden sind. „*Niuno era*", berichtet Vasari (III, 47), „*che i detti cassoni non facesse dipingere; ed oltre alle storie che si facevano nel corpo dinanzi e nelle teste, in su i cantoni, e talora altrove, si facevano fare le arme ovvero insegne delle casate* (Wappen). *E le storie, che nel corpo dinanzi si facevano, erano per lo più di favole tolte da Ovidio e da altri poeti.*"

[2] Die Herren Crowe und Cavalcaselle (II, 165) geben dieses Bild dem Andrea Schiavone.



PORTRÄT EINES MALTESERRITTERS, VON GIORGIONE,
IN DER UFFIZIEN-GALERIE ZU FLORENZ. S. 282.

dere Documente zur Stütze meiner Ansicht zu besitzen, das Bild dem Giorgione zuzuschreiben.[1] (†)

9) Das sogenannte „Concert“ in der Galerie des Louvre in Paris, Nr. 39. Dieses hochpoetische Idyllenbild ist leider durch Uebermalung sehr entstellt. Tizian hat in dem einen seiner Wandgemälde der „Scuola del Santo“ zu Padua den schönen Jüngling mit langen Haaren (der zazzera, wie die Italiener sagen), den wir in diesem Bilde auf dem Boden sitzend sehen, seinem Lehrer Giorgione entnommen.

10) Die an trefflichen Bildern italienischer Schulen reiche Esterhazy-Galerie zu Budapest besitzt auch ein Giorgione'sches Werk, jedoch nur, wie ich glaube, als Fragment (Nr. 143). Zwei junge Männer, nachlässig in venetianischer Tracht des 15. Jahrhunderts gekleidet und barfuss, stehen auf einem Hügel; hinter ihnen etwas höher gelegen sieht man ein Landhaus. Es ist Morgendämmerung, und von weitem sieht man das von den ersten Sonnenstrahlen beschienene Meer. Der eine von den zwei schönen kräftigen Männern lehnt den linken Arm auf die Schulter des andern und weist bedeutungsvoll auf etwas hin, was nicht weit von ihnen vorzugehen scheint; der andere blickt voll Verwunderung, ja fast erschrocken abwärts in derselben Richtung. Irre ich nicht, so möchte wol dieses Bild ein Bruchstück eines vom Anonymus des Morelli angeführten Werkes des Giorgione sein

---

[1] Herr Dr. W. Bode (II, 769) betrachtet es dagegen als Werk des L. Lotto. Da der berliner Kunstgelehrte jedoch auch das grosse Bild mit dem ungeschlachten heiligen Rochus in der Sammlung des Fürsten Giovanelli zu Venedig dem feinen, stets geistreichen Lotto zumuthet und das männliche Porträt, Nr. 123, in der Bildergalerie von Rovigo (eine Copie nach Palma vecchio) ebenfalls seinen Lesern als Arbeit Giorgione's präsentirt (II, 753), so muss ich auch bei dieser Gelegenheit leider wieder constatiren, dass unsere beiderseitige Auffassung sowol des Lotto als auch des Giorgione eine grundverschiedene ist.

(Anonym. S. 167): „1525, in casa de M. Taddeo Contarino: *La tela del paese con el nascimento de Paris, con li dui pastori ritti in piede, fu de mano de Zorzo de Castelfranco, e fu delle sue prime opere.*“[1]

Wir hätten also hier nur die zwei aufrechtstehenden Hirten vom Berge Ida vor uns, unter deren Aufsicht der junge Paris dann aufwuchs. — Die andere Hälfte, auf der seine Geburt dargestellt war, fehlt leider. — Die Landschaft auf diesem Bilde erinnert lebhaft an diejenige, welche wir in der Dresdener Galerie auf dem „Venusbilde“, Nr. 185, bewundern. (†) Diese meine Hypothese wurde, zu meiner hohen Befriedigung, später von Herrn Professor Wickhoff in Wien als durchaus richtig bestätigt.

In derselben Esterhazy-Galerie führt noch ein anderes Gemälde den Namen des Giorgione. Es ist dies das Bildniss eines jungen Mannes (Nr. 156), von gar feiner und edler Auffassung. Aus seinem auf der Brust offenen schwarzsammtnen Oberkleide schaut ein Stück weisses Hemd hervor; das lange, gescheitelte braune Haar wird von einem Netze aufgefangen; der rechte Arm stützt sich auf ein Gesimse, die linke Hand ruht auf der Brust. Nur ungern trennt man sich von dieser melancholischen Figur; mit seinem bedeutungsvollen Gesichte hält der junge Mann den Beschauer wie festgebannt, gleich als wollte er ihm das Geheimniss seines Lebens anvertrauen. Leider hat dieses Porträt sehr gelitten, und an der Malweise ist schwerlich der Meister

---

[1] Giorgione scheint diesen Gegenstand zweimal behandelt zu haben. Siehe darüber die höchst interessanten schriftlichen Documente, welche Herr Alessandro Luzio im „*Archivio Storico dell' arte*“, Fascicolo I, 1888, S. 48, mittheilte und woraus auch hervorgeht, dass Giorgione schon in den ersten Tagen des October 1510 verstarb. Ist also derselbe in seinem vierunddreissigsten Jahre gestorben, wie Vasari berichtet, so muss er 1477 geboren sein.

MÄNNLICHES PORTRÄT, VON GIORGIONE.

[In der Sammlung des Herrn Dr. J. P. Richter in Florenz.] S. 285.

noch zu erkennen; wol aber sprechen zu Gunsten des Giorgione sowol die Auffassung als auch der Geist, der aus dem Bild einem entgegenleuchtet.

Meine in der Zwischenzeit fortgesetzten Studien des Giorgione erlauben mir nun den zwölf soeben von mir angeführten Werken des Meisters noch mehrere andere hinzuzufügen und unter diesen nenne ich vor allen andern das mysteriöse Frauenbildniss der Borghese-Galerie, über das ich mich schon in meinen „Kunstkritischen Studien in den Galerien Borghese und Doria-Panfili“ (S. 323) ausführlich ausgesprochen habe und von dem wir hier die Abbildung geben. Als von der Hand des Giorgione selbst glaube ich nun ebenfalls das Bildchen mit der Nymphe und dem Faun (Nr. 147) im Pitti-Palast zu Florenz betrachten zu dürfen. Dieses Gemälde ist zwar sehr verrieben, indess sowol der Gesichtstypus der Nymphe mit der kurzen Stirn, die ansprechende Art wie die Haare auf derselben angeordnet sind, die nahestehenden Augen, als auch ihre durchaus Giorgionische Hand mit den zugespitzten Fingern und anderes mehr noch lassen mich deutlich auch in diesem Bilde ein Jugendwerk des Giorgione erkennen.[1]

Ein glänzendes Porträt des Giorgione wurde in jüngster Zeit von Dr. J. P. Richter in Florenz seiner interessanten Bildersammlung einverleibt. Es ist dies das Brustbildniss eines scharfblickenden jungen Mannes; wieder eins jener Porträts, die uns, wie nur einige wenige Tizian's etwa, so fesseln und so viel uns zu sagen haben, dass man sich nur schwer von ihnen trennt.

Im zweiten Saal der Galerie von Hampton Court

---

[1] Die Herren Crowe und Cavalcaselle (II, 162) begnügen sich dagegen, dieses Gemälde blos einem ungenannten Schüler des Giorgione und des Tizian anzurechnen.

hängt unter Nr. 10 ein Bild, auf dem ein junger Mann mit einer Hirtenflöte in der Hand dargestellt ist; das Bild trägt dort den Namen des Giorgione und, wie ich glaube, nicht mit Unrecht. Da ich dasselbe jedoch nur bei trübem Lichte betrachten konnte, so möchte ich nicht für diese Taufe verantwortlich gemacht werden.

Der verstorbene Kunstkenner Daniel Penther aus Wien erkannte in der Galerie der Hermitage zu Petersburg in der Figur einer Judith, die dort als Werk Moretto's da Brescia aufgeführt wird, den Geist und die Hand des Giorgione. Nach der Photographie zu schliessen, sah Penther richtig; es kommt jedoch noch darauf an festzusetzen, ob das Bild Originalwerk oder blos eine alte Copie nach Giorgione ist.

11) Zu Giorgio Barbarelli's letzten Gemälden gehört das Bild mit den sogenannten drei Philosophen der Wiener Belvedere-Galerie, von dem ich bereits gesprochen und das der Anonymus 1525 im Hause des Taddeo Contarini zu sehen Gelegenheit hatte.[1]

Im nämlichen Jahre trug derselbe in sein Merkbuch ein anderes Bild des Giorgione ein, welches sich damals im Hause des Jeronimo Marcello a San Tommado befand: „*la tela della Venere nuda, che dorme in un paese con Cupidine fù de mano de Zorzo da Castelfranco; ma lo paese e Cupidine furono finiti da Tiziano*“ („die Leinwand mit der nackten Venus, welche in einer offenen Landschaft schläft, ist das Werk des Giorgio von Castelfranco; die Landschaft und der Cupido wurden jedoch von Tizian fertig gemalt.“ Anonymus des Morelli, S. 169). Auf dieses merkwürdige, ganz ver-

[1] Dieses Gemälde kam später in den Besitz Sr. k. k. Hoheit des Erzherzogs Leopold Wilhelm, Statthalters der Niederlande, und wir sehen es von Teniers in einem seiner Bilder der Belvedere-Galerie (Saal VIII, Nr. 34) in kleinen Verhältnissen reproducirt.

schollene Bild werden wir sogleich zurückkommen. Vorher sei es uns noch vergönnt, zu bemerken, dass derselbe Anonymus im Jahre 1530 im Hause des Gabriel Vendramin ein anderes Bild von Giorgione sah: „*El Cristo morto sopra el sepolcro, con l' anzolo che el sostenta, fu de man de Zorzi da Castelfranco, reconzato da Tiziano*“ („der todte Christus auf dem Grabe, mit dem Engel, der ihn stützt, ist ein Werk von Giorgio von Castelfranco, restaurirt von Tizian“). Wir erfahren hier, dass Giorgione auch eine sogenannte „Pietà“ gemalt hat; ob dieses Bild noch erhalten ist und wo es zur Zeit sich befindet, bin ich nicht im Stande zu sagen. Gewiss aber konnte der Anonymus an dieser Stelle nicht den „weltberühmten todten Christus“ im Monte di Pietà von Treviso gemeint haben, wie Einige behaupteten, da ja in diesem letztern Bilde der todte Christus nicht nur von einem, sondern von drei oder vier Engeln gestützt wird. Mit Ausnahme der Herren Crowe und Cavalcaselle und einiger weniger Anderer bestehen auch die meisten neuern Kunsthistoriker noch immer darauf, jenes Gemälde von Treviso als ein bewunderungswürdiges Werk des Giorgione zu bezeichnen — was wol ein weiterer Beweis für die Richtigkeit meiner Behauptung ist, dass der grosse Maler von Castelfranco selbst von den grössten Autoritäten in der Kunst noch sehr wenig recht verstanden und gekannt ist.

Nach dieser langen Digression kehren wir zurück zu dem vom Anonymus im Jahre 1525 im Hause des Jeronimo Marcello zu Venedig gesehenen und von ihm wenn auch flüchtig so doch richtig beschriebenen Bilde: „Schlafende Venus mit dem Cupido in einer offenen Landschaft.“ Dieses wunderbar schöne Bild gilt allgemein für ganz verschollen. Ob mit Recht, ist eine andere Frage. Wenn ich dasselbe noch nachweisen zu können glaube, so habe ich meine jungen Freunde diesmal nicht weit zu führen. Das herrliche Bild befindet

sich in der Dresdener Galerie (Nr. 185). Zu meinem eigenen Troste kann ich mir das Zeugniss geben, in diesem zauberhaft schönen Bilde den Genius und die Hand Giorgione's empfunden und gesehen zu haben, ehe ich entdeckte, dass es schon im Verzeichnisse des Anonymus des Morelli als solches aufgeführt steht.

Wie nun solch ein Werk, die Quintessenz venetianischer Kunst, so lange Zeit von den Kunsthistorikern verkannt bleiben konnte, wäre für mich geradezu ein Räthsel, wenn ich nicht aus langer Erfahrung wüsste, dass in Sachen der Kunst das Unglaublichste allerdings möglich ist. Wenn ich bedenke, dass im Saale nebenan die sogenannte Madonna di Caitone, das vermeintliche Werk des Moretto, hängt, ein Bild, welches von sehr geachteten und geistreichen Kunstschriftstellern, z. B. von Quandt und Rio, als Original bewundert und in den Himmel erhoben werden konnte, und dass dagegen das Auge nur sehr weniger Kunstfreunde bisher durch das wunderbare Licht sich angezogen fühlte, das selbst durch die Hülle hindurch, mit welcher der Restaurator dieses herrlichste aller Venusbilder der Welt versehen hat, immer noch strahlend hervorscheint, — wenn ich dies bedenke, so befällt mich ein trauriges Gefühl, eine tiefe Entmuthigung, und ich muss mir selbst sagen: was nützt alle unsere gepriesene Bildung, was frommen die Tausende von Büchern über Aesthetik und Kunst, was helfen unsere öffentlichen Vorlesungen, was unsere jährlichen Kunstausstellungen, wenn wir, ohne besondere Fingerzeige, stumpf und gefühllos vorbeigehen können an einem der herrlichsten, vollkommensten Werke, das die Kunst aller Zeiten je ans Licht gebracht hat?! — — Armer grosser Giorgione, wie wenig versteht dich doch diese moderne Welt, ja, wie wenig haben selbst deine eigenen Landsleute bald nach deinem Tode dich verstanden! Wurde dein strahlendes Antlitz nicht selbst in Bildern gesucht und ge-

funden, worin doch nur deine Caricatur gegeben ist? Wer diese Venus des Giorgione, diese traumhaft schöne Frauengestalt, nicht zu würdigen im Stande ist, der sage mir ja nicht, dass Raffael, Lionardo, Correggio und Tizian ihn entzücken. Hat Raffael oder irgendein Künstler, selbst unter den Griechen, je ein feineres Liniengefühl an den Tag gelegt als Giorgione in dieser Venusgestalt? Wie klotzig und bäuerisch erscheint im Vergleiche das nackte Weib des Palma vecchio an der nämlichen Wand, wie irdisch und aller innern Anmuth bar ist nicht die berühmte Venus mit Cupido von Tizian in der Tribüne der Uffizien-Galerie![1] Dazu diese paradiesische Landschaft! Würde dieses Gemälde mit Verständniss und grosser Sorgfalt vom Schmutze und der Farbenmaske des Restaurators, die es verdecken, befreit, so glaube ich, müsste diese Venus des Giorgione zu den Kunstperlen erster Grösse nicht nur der Dresdener, sondern aller Galerien der Welt gezählt werden. Stellt man diese Venus, welche das Prototyp dieser Art Liebesbilder für die venetianische Schule wurde, neben die berühmten Venusbilder Tizian's oder neben seine Danaëgestalten, so wird man leicht erkennen, um wie viel an Feinheit des Gefühls, an Adel der Auffassung Giorgione alle seine Nachahmer überragt. Die Danaë von Tizian ist so realistisch, ja, sagen wir es gerade heraus, so niedrig gedacht, dass man unwillkürlich in der Alten daneben an eine Kupplerin vom gemeinsten Schrote erinnert wird. Neben der Venus des Botticelli in der Uffizien-Galerie und neben der Danaë des Correggio im Borghese-Palast zu Rom erscheint freilich auch diese schlafende Venus des Gior-

[1] Dieses in so manch anderer Beziehung treffliche Gemälde Tizian's wurde indess vor etwa zwölf Jahren durch eine neue Restauration fast völlig verdorben und ist in seinem gegenwärtigen Zustande ungeniessbar.

gione noch immer realistisch, jedoch im schönsten, edelsten Sinne des Wortes. Giorgione war eben eine gesundere, kräftigere, lebensfrohere Natur als Correggio; auch hatte sich dieser letztere in seiner Danaë ein ganz anderes Ziel gesetzt als der Venetianer in seiner schlafenden Venus. Die sinnliche Wollust ist wol nie so durchgeistigt dargestellt worden, wie dies Correggio sowol in seiner Danaë als in seiner Leda der Berliner Galerie geglückt ist. Wie roh aufgefasst sind nicht alle die Venus- und Danaëdarstellungen eines Tizian dagegen! Doch gebe ich gern zu, dass was technische Meisterschaft, was äusserste Gewandtheit der Pinselführung, kunstreiche Licht- und Schattenvertheilung betrifft, kein Maler Italiens je den alten Tizian erreicht hat.[1]

Im Jahre 1646 gab Carlo Ridolfi seine „*Meraviglie dell' arte*“ heraus. Derselbe hatte aller Wahrscheinlichkeit nach keine Kenntniss vom Manuscripte des Anonymus, führt aber ebenfalls diese „schlafende Venus“ als Werk Giorgione's an, und zwar noch immer als im Hause Marcello befindlich: „*una deliziosa Venere ignuda dormiente è in casa Marcella, ed a' piedi è Cupido con augellino in mano che fù terminato da Tiziano*“; d. h. eine wunderherrliche nackte schlafende Venus ist im Hause Marcello und hat zu ihren Füssen den Cupido

---

[1] Die liegende sogenannte Venus des Tizian in der Tribuna der Uffizien-Galerie, Nr. 1117, ist wahrscheinlich nichts anderes als die Copie dieser schlafenden Venus des Giorgione, im Auftrag des in seine Gemahlin stets verliebten Francesco Maria della Rovere, Herzogs von Urbino, ausgeführt. Der Kopf der schlafenden Venus wurde in den wachenden Kopf der Eleonora Gonzaga, die von Tizian schon als Braut des Herzogs porträtirt wurde (das Porträt hängt unter Nr. 35 im zweiten Saal der Belvedere-Galerie, Nr. 506 im von Engerth'schen Katalog), verwandelt. Tizian dürfte das Bild im Laufe des zweiten Decenniums des 16. Jahrhunderts gemalt haben.

mit einem kleinen Vogel in der Hand, welcher (d. h. der Cupido) von Tizian vollendet wurde (Vol. I, p. 130). So lautete also damals noch immer die Tradition im Hause Marcello. Dieses Bild kam nun, wie Hübner in seinem Kataloge uns mittheilte, als Werk Tizian's nach Dresden, und „zu den Füssen der Venus sass ein Amor, welcher so beschädigt war, dass man die Ueberreste ganz hinweggenommen; restaurirt von Schirmer." Nach der Restauration ward das Bild als „wahrscheinliche Copie (!!)" und überdies von Sassoferrato (!) getauft.[1]

Nach dem Verlauf von zehn Jahren sei mir vergönnt, meine innige Befriedigung öffentlich auszusprechen, dieses herrliche, vor Schönheit strahlende Werk Giorgione's nicht nur von Director Woermann, sondern auch von der grössern Zahl der Kunstfreunde Europas als unstreitiges Originalwerk anerkannt zu wissen. Dieser einzige glückliche Griff, den in einer guten Stunde mir zu thun beschieden war, möge in den Augen meiner freundlichen Leser die vielen Unarten und Fehltritte, die ich mir sonst zu Schulden kommen liess, aufwiegen!

Erweisen sich nun meine Bestimmungen der auf uns gekommenen Werke des Giorgione als richtig und stichhaltig, so würde Italien etwa zehn, ja mit dem

---

[1] Und als solche betrachten sie auch zu meinem grossen Erstaunen die Herren Crowe und Cavalcaselle („*Vita di Tiziano*" *etc.* Bd. I), welche dafür sich rühmen, in einem Bilde der Galerie von Darmstadt (Nr. 520), daselbst Tizian zugemuthet, das Originalgemälde dieser dresdener Venus entdeckt zu haben. In meinen Augen ist die darmstädter „Venus" nichts anders als eine freie und wüste Copie nach der Venus des Giorgione der Dresdener Galerie, und zwar von irgendeinem schwachen deutschen Maler aus dem 18. Jahrhundert ausgeführt. Es entscheiden nun die wahren Freunde der italienischen Kunst zwischen diesen schroff einander gegenüberstehenden Urtheilen!

Jünglingsporträt in der Sammlung Richter zu Florenz, elf Bilder von diesem genialen venetianischen Meister besitzen; die übrigen im Ausland zerstreuten Werke Giorgione's wären folgendermaassen vertheilt:

1) Das Madonnenbild mit Heiligen im Museo del Prado zu Madrid. (†) (Pordenone.)

2) Das „Concert" im Salon Carré des Louvre.[1]

3) Der junge Mann mit der Hirtenflöte in Hampton Court. (?) (Giorgione.)

4) Die „schlafende Venus" in der Dresdener Galerie. (†)

5) Die „Judith" (?) in der Hermitage zu Petersburg. (Moretto.)

6) und 7) Die zwei Bilder in der Esterhazy-Galerie zu Pest. (Giorgione.)

8) Die „drei Weisen des Morgenlandes" oder, wenn man lieber will, die „drei Philosophen" in der Belvedere-Galerie zu Wien.

In allem also etwa 19 Bilder; eine allerdings magere Ernte! Von allen seinen Skizzen und Zeichnungen dürften unter den vielen, die man allerwärts mit der grössten Liberalität ihm zuschreibt, kaum drei oder vier ihm mit Recht zuerkannt werden. Darunter rechne ich vor allen dieses kleine Blatt in der Sammlung von Chatsworth, von dem wir hier eine Abbildung geben, das „Martyrium eines Heiligen darstellend", Braun, 172; zweitens im Louvre (Saal X, Fächer) die getuschte Federzeichnung: Landschaft, im Vorgrund zwei Männer in sitzender Stellung; drittens eine andere Federzeichnung mit einer Landschaft, Nr. 11, in der Sammlung His de la Salle, ebenfalls im Louvre; viertens eine andere Federzeichnung mit einer Landschaft. Dieses letztere Blatt

[1] Die „heilige Familie", Nr. 38, ebendaselbst, ist augenscheinlich die Arbeit eines Schülers oder Nachahmers des Giorgione.

EIN MARTYRIUM, TUSCHZEICHNUNG VON GIORGIONE, IN DER SAMMLUNG ZU CHATSWORTH.

[Nach der Originalphotographie von A. Braun & Comp. in Dornach.] S. 293.

befindet sich in der Albertina im Portefeuille V, C unter den Zeichnungen Raffael's und könnte, wie ich glaube, eher von Domenico Campagnola herrühren, da dieser Meister wie kein anderer theils den Giorgione theils den giorgionisirenden Tizian aufs täuschendste nachzuahmen wusste, sodass man sich nicht wundern darf, in fast allen Sammlungen seine schönen, geistreichen Federzeichnungen entweder dem Giorgione, weit öfterer jedoch dem Tizian zugeschrieben zu sehen. So sind fast alle Federzeichnungen, die in der Sammlung der Uffizien-Galerie dem Giorgione angerechnet werden, nach meiner Ansicht von der Hand des Campagnola.[1] Auch in Chatsworth werden drei Blätter des Campagnola dem Giorgione zugetheilt. Auf dem einen dieser Blätter ist ein aufwärtsblickendes Weib mit einer Haube auf dem Kopfe, neben ihr ein männlicher Kopf mit krausem Haar (Braun, 171) dargestellt; auf dem andern ein Alter und ein Junger in liegender Stellung, hinter ihnen zwei andere Figuren; auf dem dritten endlich zwei nackte Kinder mit einem Hündchen. Ich werde jedoch später Gelegenheit haben, von den Federzeichnungen des Domenico Campagnola abermals zu sprechen, und will dann die charakteristischen Merkmale bezeichnen, die uns behülflich sein können, dieselben sowol von denen des Giorgione als namentlich von denen Tizian's, dem sie gemeiniglich zugeschrieben sind, leichter zu unterscheiden.

Im angrenzenden Saale hängt die berühmte, auch von Rio und Passavant[2] hochgelobte Madonna des Mo-

---

[1] Zur Belehrung der Anfänger will ich einige darunter hier anführen: Nr. 692: ein an einem Baum sitzender nackter Mann mit einem Schaf (Philpot, 2813); Braun, 758: ein männlicher Kopf und ein am Boden liegendes Kind; Braun, 753: ein heiliger Sebastianus; Braun, 752: die „Lucrezia"; Braun, 751: drei Köpfe.

[2] Siehe Passavant's Raffael Sanzio, franz. Uebersetzung, II, 316.

retto da Brescia, Nr. 202. „Die heilige Jungfrau", meinte der verstorbene Hübner, „wie sie im Jahre 1523 einem Hirtenknaben, Filippo Viotti von Monte Caitone in der Provinz Brescia, zur Abwendung der Pest erschien." Veränderte Wiederholung des Altarbildes in Paitone. Oben links auf dem dunkeln Hintergrunde liest man:

„*Imago Beatae Mariae Virg. quae mens. august. 1533* (also nicht 1523) *Caitoni* (sic) *agri Brixani Pago apparuit Miraculor. operatione concursi pop. celeberrim.*"

„*C'est la Madone miraculeuse qu'il peignit* (Moretto nämlich) *en 1533, pour satisfaire la dévotion de ses compatriotes et la sienne*" etc., sagt der neokatholische liebenswürdige Kunstschriftsteller A. F. Rio in seinem Büchlein: *Léonard de Vinci et son école* (S. 312), und fährt dann fort: „*Pour comble de bonheur, c'était sur une bannière que devait être peinte l'image vénerée, avec le double caractère de Reine des anges et de mère de miséricorde. C'était un problème analogue à celui que Rafael avait à résoudre en peignant la Madone de S. Sixte (!!): et les âmes pieuses, qui ont aussi leur compétence (?), bien différente de celle des connaisseurs* (das sieht man) *peuvent comparer, au point de vue de l'inspiration, ces deux chefs d'œuvre que le hazard a réunis dans la même ville. La vierge de Moretto est à Dresde, et fait partie de la collection de Mr. Quandt, excellent appréciateur des trésors d'art qu'il possède.*" Aus der Sammlung des verstorbenen Herrn von Quandt kam dann dieses „*chef d'œuvre*" in die Dresdener Galerie.[1] Auch die Herren Crowe und Cavalcaselle führen die Madonna von Caitone als Werk des Moretto in ihrem Inven-

[1] Auch Passavant (Raphael d'Urbin, II, 316) zählt diese hässliche Copie zu den schönen Bildern des Moretto, die sich in Deutschland befinden.

tarium der Werke des Alessandro Bonvicino an und citiren dabei auch die Inschrift.[1]

Ich müsste wol an meinem Verstand selbst zweifeln bei allen diesen übereinstimmenden Urtheilen unserer berühmtesten Kunstschriftsteller über den Kunstwerth dieses vermeintlichen Gemäldes von Moretto, wenn ich mich dem Glauben verschliessen wollte, dass die „*vierge miraculeuse*“ des Herrn Rio, „*celeberrima operatione miraculorum*“, wie die Inschrift sagt, noch immer fortführe, Wunder zu wirken. Doch Scherz bei Seite! — Ich gebe gern zu, dass eine gutgemachte Copie sehr oft auch die feinsten, ergrautesten Kenner und Experten täuschen könne; dass aber eine so einfältige, flache, schwerfällige Copie, wie dieses Bild hier, Männern, die sich doch ihr ganzes Leben mit der alten Kunst befasst und über hunderte und hunderte von Werken alter Meister ihr Urtheil der Welt zum besten gegeben haben, zu imponiren im Stande wäre, das hätte ich mir wahrlich doch nie denken können. Armer unglücklicher Moretto, welchen Begriff muss sich das die Dresdener Galerie besuchende Publikum nach dieser Madonna von Caitone von deiner Kunst machen.[2] Während du in deinen Bildern durch die so liebenswürdige, feine Harmonie deiner glänzenden Farben, durch den Adel der Form und die Eleganz der Bewegung alle Herzen zu fesseln verstehst, bist du in Dresden, am Hauptsammelplatze aller Kunstfreunde der Welt, verurtheilt am Pranger zu stehen, unter dem plumpen Aushängeschild einer einfältigen, blut- und knochenlosen, hysterisch aussehenden Nonne![3] Nein, im Namen des edeln Bres-

[1] II, 416 und 417.

[2] Auch in der Pinakothek zu Turin stellt man unter Nr. 116 die kümmerliche Copie eines Madonnenbildes des Meisters als Originalwerk dem Publikum vor.

[3] Es ist wol kaum nöthig, vor dieser erbärmlichen Copie aus dem vorigen Jahrhunderte den feinern Kenner auf

cianers protestire ich mit der ganzen Energie eines tief beleidigten Herzens gegen dieses unwürdige Plagiat auf den Meister. Director Woermann hat auch diesen Fehler seiner Vorgänger wieder gut gemacht, indem er das trübselige Bild sogleich als schwache Copie des Originalbildes in Paitone bezeichnete, wofür ich im Namen aller Verehrer des Moretto den wärmsten Dank ihm hier ausspreche.

Besser als Alessandro Bonvicino, Moretto genannt, ist der grosse Tizian, sein Zeitgenosse, in der Dresdener Galerie vertreten. Der Hübner'sche Katalog schrieb ihm nicht weniger als neun authentische Werke zu. Sehen wir uns gleich dieselben näher an.

---

die flachen, knochenlosen Hände, auf den dumpfen, einfältigen Ausdruck der Madonna, auf das schreiende Ziegelroth des Bodens u. a. m. aufmerksam zu machen. Auf dem Originalgemälde macht diese, übrigens nicht gelungenste unter den sonst so anmuthigen Frauengestalten des Moretto gerade durch den feinen Silberton ihres langen weissen Gewandes einen tiefpoetischen Eindruck. Wo ist aber jener Silberglanz in dem Gewande dieser Madonna von Caitone geblieben? Wahrscheinlich in Paitone, auf jenem kahlen Hügel mit dem kleinen Kirchlein, eine gute Viertelstunde vom darunterliegenden Dorfe entfernt. Dort im Originalbilde hatte es wol einen Sinn, die Maria auf der Erde in Nonnentracht darzustellen, denn dieselbe spricht ja mit dem vor ihr stehenden Knaben, der auf jenem Hügel Brombeeren sammeln wollte, während sie ihm aufträgt, ins Dorf hinunter zu gehen und den Leuten unten zu empfehlen, der Madonna auf dem Hügel ein Kirchlein zu errichten, wenn die Gemeinde von der Pest befreit zu werden wünschte. Was kann aber hier in der Copie diese dumpf vor sich hinbrütende Frau sagen wollen? Kein vernünftiger Mensch wird in dieser skrofulösen Nonne die Mutter Gottes auch nur ahnen können. In der Pfarrkirche von Auro, einem Dörfchen in der Val Sabbia, im Brescianergebirge, habe ich eine ältere Copie der Madonna von Paitone gesehen, und ich habe kaum nöthig zu sagen, dass hier auch der Bauernknabe mit seinem Körbchen Brombeeren dargestellt war.

Sein frühestes Bild unter diesen ist ohne Zweifel der weltberühmte „Zinsgroschen“, Nr. 169, bezeichnet Ticianus. (Fast alle Werke aus der Frühzeit des Meisters, bis etwa zum Jahre 1528—35, sind Ticianus und nicht Titianus bezeichnet.) Die Herren Crowe und Cavalcaselle setzen dieses Gemälde ins Jahr 1508 (*Vita di Tiziano etc.*), Vasari dagegen ins Jahr 1514. Ich meinestheils würde eher der Ansicht der Herren Crowe und Cavalcaselle als der des Vasari mich nähern.[1] Mir ist kein Bild Tizian's bekannt, das mit solcher Sorgfalt und Liebe ausgeführt wäre, wie dieser edle, tiefempfundene Christuskopf. Dieses Bild ist nach der van Eyck'schen Weise gemalt, was man z. B. noch an einer Stelle am Halse des Christus, wo die Lasur verschwunden ist, sehen kann. Man behauptet, der „Zinsgroschen“ wäre von Tizian für den Herzog Alfons von Ferrara gemalt worden — was ich dahingestellt lassen will. So viel scheint sicher zu sein, dass das Bild erst von Alfons IV. oder von Franz I. von Este angekauft wurde und auf diese Weise in die Galerie von Modena und sodann unter den „hundert Bildern“ nach Dresden kam.

Ein anderes herrliches Gemälde aus der Jugendzeit des Meisters ist auch das Tafelbild Nr. 168, worauf die Madonna mit dem Christkinde dargestellt ist, umgeben von den Heiligen Johannes dem Täufer, Hieronymus, Paulus und Magdalena. Trotz der argen Restauration noch immer ein Wunder leuchtender Farbe! Ich würde

[1] Andere behaupten, dass der „Zinsgroschen“ zwischen den Jahren 1516 und 1522 gemalt sein müsse, da Tizian nicht vor dem Jahre 1516 nach Ferrara gekommen wäre. Diese wollen also, dass der „Zinsgroschen“ um mehrere Jahre nach der „Assunta“ entstanden sei, wovon ich mich nicht recht überzeugen kann, da der Typus des Christus in diesem Bilde der nämliche ist, den wir im Kreuztragenden Christus von Tizian in der Kirche von S. Rocco (gewiss ein ganz frühes Werk des Meisters) wahrnehmen.

dieses jugendfrische, glanzvolle Werk Tizian's ungefähr in die Epoche setzen, als er seine berühmte „Assunta" für die Kirche von Sa. Maria gloriosa de' Frari (jetzt in der Akademie von Venedig) malte, d. h. zwischen 1514—20.[1]

[1] Habe ich die Herren Crowe und Cavalcaselle recht verstanden, so lassen sie in ihrem Buche „*La vita di Tiziano*", II, 477 und 478, dieses Gemälde als Werk Tizian's nicht gelten, sondern schreiben es dem Andrea Schiavoni zu. Mit ästhetischen oder technischen Beweismitteln lässt sich bei der Bestimmung eines Kunstwerkes nichts entscheiden. Hier kann man auf das deutsche Sprichwort hinweisen: Wie man in den Wald hineinschreit, so tönt es heraus. Deshalb erlaube ich mir für die Aufrechterhaltung meiner eigenen Ansicht nur auf ein ganz materielles, aber für Tizian sehr charakteristisches Kennzeichen meine jungen Freunde aufmerksam zu machen. Eins der charakteristischsten Merkmale, das ich auf mehr denn funfzig authentischen Werken des Cadoriners zu bestätigen Gelegenheit hatte, besteht in einem in den Männerhänden zu stark ausgesprochenen Daumenballen und wie man ihn ebenfalls an der Hand des Täufers in diesem Bilde sehen kann, in der „Assunta" an der Hand des Apostels im rothen Gewande, im „Zinsgroschen" an der Hand des Pharisäers, an der Hand der „himmlischen Liebe" in der Borghese-Galerie, im Louvre in den Bildern Nr. 439, 441, 446, 449, 451 und anderwärts mehr. Ein Schüler oder Copist würde dergleichen Fehler gerade vermieden haben. Uebrigens hat dieses Gemälde grossen Schaden erlitten: der Täufer ist ganz übermalt, der rechte Arm des Christkindes ist übel zugerichtet, und die Lasuren um den Mund der Maria sind zum Theil verschwunden, sodass man darunter die graue Temperauntermalung gewahrt. Auch der heilige Paulus ist überschmiert. Glücklicherweise jedoch ist die bezaubernde Figur der heiligen Magdalena noch leidlich erhalten, als wenn ihre bestechende Schönheit sie vor der Restaurationswuth des Barbaren geschützt hätte. Ihre linke Hand ruft dem, welcher Tizian kennt, mehr als alles andere zu: ich bin die rechtmässige Tochter des Cadoriners. Auch der Himmel ist verdorben. Die in diesem Bilde vom Meister gebrauchten rothen Farben sind ungefähr dieselben, wie wir in der „Assunta" in Venedig finden. Trotz aller Verheerung übt dieses wunderbar schöne Gemälde selbst noch durch seine Maske hindurch einen unbeschreiblichen Zauber auf jedes dafür empfängliche Gemüth aus.

Das dritte Bild von Tizian (Nr. 175), welches der Katalog anführt, stellt die heilige Familie nebst derjenigen des Donators, Vater, Mutter und Sohn, dar, das Christkind anbetend. Aus der reifen Zeit des Meisters. Sehr restaurirt, aber echt. — Sodann folgt im Kataloge die auf einem Ruhebette liegende Venus, von Amor bekränzt und von einem lautenspielenden jungen Mann beliebäugelt, Nr. 177. Schon von Guarienti als Copie betrachtet, ebenso von den Herren Crowe und Cavalcaselle. Das Originalgemälde im Museum von Madrid: ein venetianischer Mieris, Metzu oder Terborch aus dem 16. Jahrhundert. So stieg der Begriff der Kunst in Europa allmählich von der Venus des Giorgione und des Botticelli zu derartigen Tizianischen Venusbildern, und von solchen weiter zu denen des Mieris und Metzu herab, um endlich bei der Idylle des Adriaen van der Werff anzulangen. Man hielt eine Zeit lang diese Venus für das Porträt einer Fürstin von Eboli und den Lautenspieler für Philipp II. Wahrscheinlich ist der junge Mann nichts anders als ein venetianischer Nobile, der sich von Tizian neben seiner geliebten „*cortigiana*“ hat malen lassen.

Das Bildniss eines jungen Frauenzimmers in röthlicher Kleidung, Nr. 173, in den Händen eine Vase haltend, ist dermassen verputzt, verwaschen und verunstaltet, dass es in seinem gegenwärtigen Zustande nach gar nichts aussieht. Dagegen ziemlich wohlerhalten und edel aufgefasst ist das Porträt der vornehmen Dame im Trauerkleide, Nr. 174.

Den spätern Jahren Tizian's gehört das männliche Bildniss, Nr. 172, an. Hinter dem Manne sieht man auf dem Gesimse eines Fensters eine Farbenschachtel; vom Jahre 1561. Tizian zählte also etwa 84 Jahre, als er dieses Bildniss malte. — Wir wenden uns nun zu dem interessanten Porträt einer jungen, weissgekleideten Dame mit blonden Haaren, einen Fächer in der Hand haltend,

Nr. 170. Dieses nämliche Porträt erblicken wir in der Belvedere-Galerie in Wien, meisterhaft von Rubens ins Vlämische übersetzt. Derselben Person begegnen wir, abgesehen von der Rubens'schen Copie, auch noch in einem andern berühmten Gemälde Tizian's in der Belvedere-Galerie. Es ist dies das weissgekleidete Mädchen von etwa 14 Jahren, das einen Knaben an der Hand führt, auf dem Bilde Tizian's „Christus von Pilatus dem Volke gezeigt" oder der „Ecce homo", das im zweiten Saale als Nr. 19 aufgestellt ist. Dieses letztere Gemälde wurde im Jahre 1543 ausgeführt im Auftrage von Tizian's Gönner, dem reichen vlämischen, in Venedig ansässigen Kaufmann d'Anna (van Haanen). Auf unserm dresdener Bilde hält die um etwa 11 bis 12 Jahre ältere Jungfrau ein Fähnlein in der Hand, welche Art von Fächern nur die Neuvermählten zu tragen pflegten.[1] Lavinia, denn dieses Porträt ist kein anderes als das der Tochter Tizian's, vermählte sich im Jahre 1555 mit Cornelio Sarcinelli von Serravalle.[2] Offenbar in

---

[1] Einige Schriftsteller bezeichneten dieses Frauenzimmer als die Geliebte Tizian's, bedachten aber nicht, dass der Meister im Jahre 1555, als er dieses Porträt malte, etwa 78 Jahre zählte, ein Alter, das mir nicht mehr geeignet zu sein scheint, das Herz eines Frauenzimmers zu rühren. Der verstorbene Marchese Campori von Modena meint, Tizian habe dieses Frauenporträt seinem Gönner Alfons II. von Ferrara zum Geschenk gemacht.

[2] Die Herren Crowe und Cavalcaselle theilen in ihrem Werke „Tizian, sein Leben und seine Zeit" (italienisch, 1878, II, 208) den Heirathsvertrag mit, der, wie sie sagen, noch immer im Besitze der Erben des Doctor Pietro Carnieluti zu Serravalle sich befinden soll. Da dieses Document aber, wie sie dasselbe wiedergeben, wol manchem Leser ganz unverständlich erscheinen dürfte, so halte ich es für rathsam, jenen Heirathsvertrag nach dem Manuscripte, welches sich in der Bibliothek Trivulzio zu Mailand vorfindet und wol das Original zu sein scheint, hier beizufügen.

1555. A di 20 marzo in Serravalle.

diesem Jahre ungefähr, aber nicht, wie die Herren Crowe und Cavalcaselle meinen, in dem Jahre 1546, ist dieses schöne Gemälde ausgeführt worden.

Al nome sia di lo Eterno Iddio et de la Gloriosa Vergine Maria et di tutta la Corte celestial et in buona ventura.

El se dichiara come in questo giorno si ha trattato (und nicht *si fa fratello,* was ja gar keinen Sinn hat) *et concluso matrimonio fra il sp̃scripto Cornelio, fiolo del q̃dam* (und nicht *ge*) *Messer Marco Sarcinello, cittadino cinitense* (von Ceneda) *habitante in Serravalle, da una parte et la discreta* (und nicht *discritta*) *Madonna* (und nicht Madama) *Lavinia, fiola del sp̃scripto M. Titiano Vicellio pittore de Cadore, habitante in Venetia, dall' altra, si come comanda Iddio et la S. Madre Giesia* (Chiesa).

Per parolle di presente fatte (und nicht *et p̃tti*) *et conto di dotte il spettabile Messer Titiano sopraditto li promette et si obbliga a dare al prefato M. Cornelio duc. (ducati) 1,400, a lire 6 e soldi 4 per ducato* (und nicht *due 7 mille e quattrocento al 604 et due 7*, was ebenfalls sinnlos wäre) *in questa forma, videlicet al dare della man* (d. h. *all' atto dello impalmare*) *ducati 600* (und nicht *23 al dar della man due 7 seicento al 604 p̃. due 7*) *a Lire 6, e soldi 4 per duc. (ducato) et il restante, detratto il valore et lo ammontar de li beni mobili p̃. uso de la ditta sposa, li promette a dar in tanti contanti per tutto l' anno 1556, quali siano in tutto per lo ammontar et summa de li predetti ducati 1400 ut supra.* (Die Herren Crowe und Cavalcaselle lesen auch hier *due* statt *duc*, d. h. *ducati*, und lassen also die Mitgift sich auf 2400 *ducati* belaufen, also auf 1000 *ducati* höher als das Trivulzische Manuscript dieselbe angibt.) *La qual dotte il p̃fatto M. Cornelio con Madonna Calliopia Sua madre simul et in solidum togliono et accettano sopra tutti li beni p̃ti et futi (presenti e futuri), li quali obbligano in ogni caso et evento di restituir et assicurar la ditta dotte.*

Et così il p̃fato M. Titiano, a manutention de la sopraditta dotte promette et obbliga tutti li suoi beni p̃ti et futi. usque ad integram satisfationem (sic) et così l'una et l'altra parte di sua mano si sottoscrivono (und nicht *sottoscriveranno*) *p̃. caution delle soprascripte cosse così promettendo esse parti p̃. se et suoi eredi mantenir et osservar ut supra continetur.*

Et Io Juanne Alessandrino de Cadore pregado dalle parti testo.

Dieselbe Lavinia nun sehen wir, ebenfalls von ihrem Vater gemalt, um etwa 15 bis 18 Jahre älter, im Bildnisse Nr. 171 dieser nämlichen Galerie. Tizian hätte also hier die wie eine 40jährige Dame aussehende und inzwischen hässlich gewordene Frau Sarcinelli etwa um 1570—72, also in seinem 94. Lebensjahre, noch einmal gemalt. Den Federwedel aber trugen nur die Adeligen in Venedig, und in der That durfte Lavinia, als Tochter des vom Kaiser Karl V. zum Grafen — soll ich sagen erhobenen oder erniedrigten Meisters? — auch als geadelt sich betrachtet haben. Nicht dass ich damit etwa eine Geringschätzung gegen die Grafenwürde an den Tag legen wollte; im Gegentheil, ich achte und schätze Grafen und Barone schon deshalb, weil man unter ihnen gewiss ist, mehr gebildete und anständige Leute anzu-

---

Io Titian Vecellio sono (und nicht *sarò*) *contento et affermo et approbo quanto se contiene nell' oltrascripto contratto.*

Io Cornelio Sarcinello son contento et affermo et approbo quanto se contien nell' oltrascrito contrato.

1555 a dì 19 Zugno in Venetia.

Io Cornelio Sarcinello soprascritto dal Sor Titian soprascrito, mio socero, schudi 500 et 55 d'oro, a L. 6 et 4 soldi l'uno (und nicht *a L. 604 l'uno*), *e questi ho riceputo per parte et a bonconto de dote promessami ut supra.*

1556 a dì 13 Settembris in Venetia.

R. Io Cornelio Sarcinello soprascritto dal Sor Titiano soprascritto, mio suocero, duc. 322, et questo per robe stimade fra nui da M. Francesco Sartor et d' accordo da una parte et l' altra.

Item per cadene, ori et fatura scudi Nr. 88 come appare per la polizza- de Balini zojelier.

a dì 23 Lujo 1557.

Noto faccio io Cornelio Sarcinello qualmente mi chiamo satisfato de tuta la summa de la dotta promessa a mi Cornelio per il Sor Titiano Vecellio, mio suocer, parte per danari et parte per perle et altre robe haute et zoje et cosi come appar p. li nostri conti, et in fede di ciò iò ho scrito di mia man propria. (Diesen letztern Empfangsschein theilen die Herren Crowe und Cavalcaselle nicht mit.)

treffen als unter der Schar der Pluto- oder gar der Demokraten. Ich wollte eben nur sagen, dass für einen so grossen Künstler wie Tizian war, es eine Erniedrigung sein musste, vom Kaiser mit dem gleichen Maassstab gemessen zu werden, mit dem seine k. k. Majestät den Schwarm von Titelbettlern zu messen gewohnt war. In der politischen, officiellen Welt gilt allerdings ein Fürst mehr denn ein Graf, ein Graf mehr als ein Baron, aber in der Kunstwelt blieb und bleibt der Graf Vecellio doch immer nur ein Lump dem Künstler Tizian gegenüber.

Deutschland kann sich also rühmen, vier von Tizian gemalte Bildnisse seiner geliebten Tochter zu besitzen: erstens jenes, wo sie in dem berühmten Bilde des „Ecce homo", in der Wiener Belvedere-Galerie, als etwa 15jähriges Mädchen dargestellt ist; dann die zwei soeben genannten der Dresdener Sammlung, und endlich jenes idealisirte der Berliner Galerie, welches der Meister, wie es scheint, für seine Freundin Argentina Pallavicino von Reggio um 1549 malte (Gaye, II, 375).

Ich habe noch jenes Porträt einer Venetianerin zu erwähnen, das die Nr. 176 führt. Die junge Dame hält in der Rechten einen Pelz mit Marderkopf. Das Bild hat allerdings sehr gelitten und die Lasuren darauf sind fast ganz verschwunden. Nichtsdestoweniger glaube ich doch, dass es ursprünglich das Werk Tizian's gewesen sei. Die Direction theilt mit mir dieselbe Ansicht.

Wie wir also gesehen, darf die Dresdener Galerie sich rühmen, acht Werke des gewaltigsten und berühmtesten der venetianischen Maler zu besitzen. Im Vergleich zur englischen National-Gallery, welche blos fünf Tizianische Bilder hat, ist Dresden noch immer reich zu nennen; im Vergleich aber zu dem Museum von Prado in Madrid und zu den Galerien des Louvre und des Belvedere ist Dresden allerdings arm an Werken Tizian's. Das Madrider Museum zählt nicht weniger

als etwa 42 echte Bilder des Cadoriners und die Louvre-Galerie deren ungefähr 15, unter denen die mit den Nrn. 440, 441, 443, 445, 446, 449, 451, 452, 453 und 454 bezeichneten zu den vorzüglichsten Arbeiten des Meisters gezählt werden dürfen. Diesseit der Alpen ist die Galerie des Belvedere in Wien weitaus die reichste Sammlung von Gemälden Tizian's; sie allein besitzt mehr Bilder des Meisters, als alle andern deutschen Sammlungen zusammen. Dürften wir dem Katalog des Herrn von Engerth vollen Glauben schenken, so enthielten die Säle des Belvedere-Palastes an 37 Werke Tizian's. Es ist allerdings wahr, dass selbst Director von Engerth mehrere darunter blos als Schulbilder betrachtet wissen will. Trotzdem bleibt jedoch die Zahl der echten Bilder noch immer eine höchst ansehnliche, und ich brauche hier blos die folgenden Bilder im zweiten Saal unter den Nrn. 17 (1501 des von Engerth'schen Katalogs), 19 (494), 27 (522), 29 (505, Isabella Gonzaga), 35 (506, Eleonora Gonzaga), 37 (507), 40 (517), 41 (489), 46 (518), 64 (490) und 32 (495) zu nennen. Freilich sind auch mehrere unter den eben angeführten durch Restaurationen verdorben. Unter den ehemals dem Cadoriner zugeschriebenen Porträts ist jenes mit der Nr. 24 im zweiten Saale von Herrn Director von Engerth in seinem Katalog wenigstens jetzt richtig dem G. B. Moroni aus Bergamo zurückerstattet. Ueberdies möchte ich hier noch bemerken, dass Nr. 39 im zweiten Saal (491 im von Engerth'schen Katalog) durchaus als Atelierwerk oder Copie betrachtet werden muss; das glänzende Originalbild ist im Louvre. Das männliche Porträt in drei Ansichten auf derselben Leinwand ist, meiner Ueberzeugung nach, das Werk eines deutschen Malers. (†) Auch hat der hier Dargestellte ein durchaus nordisches Aussehen. Wie ich ersehe, wurde es auch von Mechel einem deutschen Meister zugetheilt. Mit den Herren Crowe und Cavalcaselle an L. Lotto zu denken,

ist hier nicht möglich. Selbst das andere männliche Porträt, Nr. 23 im zweiten Saal und Nr. 512 im von Engerth'schen Katalog, hat in meinen Augen ebenfalls kein italienisches, sondern wieder ein nordisches Aussehen. Die Herren Crowe und Cavalcaselle möchten es dem Girolamo da Treviso zuschreiben, allein mit dem schönen männlichen Porträt des Girolamo in der Galerie Colonna ai SS. Apostoli in Rom verglichen, geht auch diese Bestimmung der Historiographen in Rauch auf.

Von den Nachahmern Tizian's ist in der Dresdener Galerie namentlich Polidoro veneziano gut, ja besser wie in jeder andern Galerie vertreten. Die ihm vom Kataloge zugeschriebenen zwei Bilder, Nr. 214 und 215, sind nicht nur echt, sondern sie sind zugleich sehr charakteristisch für Polidoro, dessen Werke gewöhnlich andern Meistern angerechnet werden.

Das erstere stellt einen venetianischen Edelmann dar, der sein Kind der Madonna weiht, indem er dasselbe dem heiligen Joseph übergibt; zur Rechten steht die heilige Magdalena, welcher das Kind ein Kränzchen reicht; im Hintergrunde der Schutzengel.

Im zweiten ist die „Verlobung der heiligen Katharina von Siena mit dem Christkinde im Beisein des heiligen Andreas" dargestellt.

Zu Tizian's Nachahmern gehört auch der dritte Bonifazio oder Bonifazio Veneziano, welcher in seiner spätern Zeit, d. h. nach 1570, die Manier seiner Verwandten und Lehrer, Bonifazio I. und II., verliess und fast gänzlich Tizian sich zum Vorbilde gewählt zu haben scheint. Das Bild Nr. 213, Maria mit dem Kinde, welches sich nach der heiligen Katharina wendet, im Beisein der Heiligen Antonius und Joseph, erscheint mir als Arbeit dieses Bonifazio Veneziano aus seiner letzten Epoche. (?) Schwach und verputzt.

Vom berühmten bergamaskischen Porträtmaler, Gio-

van Battista Moroni und nicht Morone, wie er nicht selten selbst in italienischen Katalogen genannt wird, finden wir unter Nr. 267 das Bildniss eines Mannes, die rechte Hand in die Seite gestützt, vom Jahre 1557, die beste Epoche dieses Meisters. Dieses Porträt, wiewol trefflich gemalt, ist jedoch höchst steif und langweilig in der Auffassung und lässt den Moroni nicht im besten Lichte erscheinen.

So schrieb ich vor zehn Jahren unbedachtsamerweise in meinem Notizbüchlein. Als ich nun vor kurzem im Beisein des Herrn Director Woermann dieses Porträt wiedersah, glaubte ich meinen Augen kaum zu trauen. „Es irrt der Mensch so lang er strebt", sagte ich verschämt und verdriesslich zu meinem gefälligen Begleiter. „Nein, es ist unbegreiflich, dass ein Kritiker, der, wie ich, sich einbildet, die bergamaskische Kunstschule so gut wie irgendjemand zu kennen, und der Gelegenheit hatte, Dutzende und aber Dutzende von Bildern des Moroni zu sehen, es ist unverzeihlich, dieses Porträt da, das ja auf die Entfernung von 20 Schritten schon seinen vlämischen Ursprung verräth, für ein Werk des Bergamasken genommen zu haben." Und doch geschah es! Es war dies meinerseits wirklich ein unverzeihlicher Fehltritt, *et ergo humiliter me subjicio.*

Besser dagegen ist ein anderer Bergamaske, Andrea Previtali, in dieser Galerie vertreten. Sein Bild, Nr. 60, gehört zu den neuern Acquisitionen und stellt die Madonna mit dem Christkinde und dem kleinen Johannes dar. Es ist bezeichnet: A . . . eas. (Bergo) mensis, 1510; also vom Meister noch in Venedig gemalt, denn nur gegen Ende dieses Jahres kann derselbe die Hauptstadt verlassen haben und nach seiner Heimat Bergamo zurückgekehrt sein. Von 1511[1] bis 1525 sind

[1] Die Herren Crowe und Cavalcaselle (I, 279) lassen mit Unrecht, wie mir scheint, den Previtali erst im Jahre 1515 in Ber-

alle seine Werke Andreas Previtalus bezeichnet, ein Beweis, dass er während dieser 14 Jahre sich in seiner

---

gamo sich festsetzen. Im Hause Terzi zu Bergamo sah ich vor Jahren ein Madonnenbild, Andreas Previtalus 1511 bezeichnet — ein Beweis, dass er in diesem Jahre in Bergamo war; hätte er es in Venedig gefertigt, so würde er Andreas Bergomensis gezeichnet haben. In der Kirche „del Conventino" bei Bergamo liest man auf einem Zettel unterhalb des heiligen Constantinus: Andreas Privitalus, 1512. Der „*Cristo trasfigurato*", ein Bild, welches aus der Kirche delle Grazie in Bergamo in die Brera-Galerie nach Mailand kam, trägt den Namen: Andreas Previtalus, 1513. Dieses Bild war nie in der Kirche von San Benedetto, wie die Herren Crowe und Cavalcaselle sagen, sondern war schon zur Zeit des Anonymus des Morelli (S. 138) in der Chiesa delle Grazie. Endlich liest man unter dem kleinen Bilde, den „Gekreuzigten" darstellend, in der Sakristei der Kirche von S. Alessandro della Croce in Bergamo den Namen Andreas Previtalus und das Jahr 1514.

Dieselben Historiographen der italienischen Kunst behaupten andererseits, dass die Bilder des Previtali zuweilen auch ein lombardisches Aussehen (*look*) hätten (I, 279). Worin diese lombardische Physiognomie in den Bildern des Previtali bestehe, wüsste ich wahrlich nicht zu errathen. Sie sagen ferner, dass Previtali in manchen seiner Werke auch die Manier des Basaïti und des V. Catena angenommen hätte; eine Ansicht, die freilich nicht unbegründet ist im Munde solcher, die wie sie Bilder des Catena dem Previtali zuschreiben. So nehmen diese Herren, um hier ein paar Beispiele solcher Täuschungen anzuführen, das hübsche Bildchen in der Galerie des Fürsten Giovanelli für ein Werk des Previtali und ebenso die „Beschneidung" in der Galerie Manfrin zu Venedig. Das erstere Gemälde stellt Maria zwischen Heiligen dar und trägt die falsche Aufschrift „Joannes Bellinus". Die heilige Jungfrau ist eine Copie der Maria im Bilde des Giambellino, vom Jahre 1507, in der Kirche von S. Francesco della Vigna in Venedig. Beide Bilder, sowol das im Hause Giovanelli als jenes in der Galerie Manfrin, haben nichts mit Previtali zu thun, sondern dürfen als Werke des Catena betrachtet werden, aus der Zeit etwa, als er das Bild von S^{a}. Maria Mater Domini malte. — Andere male verwechseln die Historiographen den Previtali mit dem Cariani, wie in der Fresko-

Vaterstadt aufhielt. Graf Tassi (*Vite dei pittori, scultori, etc. bergamaschi*) behauptet, Previtali sei um 1528

---

lunette über der Seitenthüre der Kirche S[a]. Maria Maggiore in Bergamo; wieder ein ander mal schreiben sie Malereien des Previtali dem Pellegrino von San Daniele zu, wie z. B. im Palazzo ducale von Venedig, wo sie den „Christus im Limbus" (dort dem Giorgione (!!) zugetheilt) dem Pellegrino anrechnen, kurz, die Herren Crowe und Cavalcaselle machen aus diesem trockenen, redlichen, eintönigen Bergamasken eine Art Chamäleon, der bald in der Tracht Cariani's, bald in der des Catena, heute als Pellegrino di San Daniele, morgen als L. Lotto sich dem Publikum vorstellt.

Ebenso scheint mir ihre weitere Behauptung falsch, dass nämlich Andrea Previtali identisch sei mit Andrea Cordegliaghi. Es ist nicht zu leugnen, dass einige Bilder dieser beiden Schulgenossen in der Werkstatt des Giambellino sich zum Täuschen ähnlich sehen, ein Umstand, der wahrscheinlich davon herrührt, dass der eine von ihnen den Carton oder selbst das Bild des andern copirt hat. Allein die drei oder vier mit dem Namen bezeichneten Bilder des Cordegliaghi, die ich zu sehen Gelegenheit hatte, erschienen mir feiner und lebendiger im Ausdruck und der landschaftliche Hintergrund auf denselben von wärmerm, weniger hellgrünen Tone, als die des Andrea Previtali zu sein pflegen. Ueberdies sei bemerkt, dass der Beiname Cordegliaghi (d. h. Cordelle e aghi), den der Maler von einem seiner Vorfahren geerbt haben muss, durchaus venetianisch und nicht bergamaskisch klingt. Im Dialekte der Bergamasken rufen solche von Dorf zu Dorf herumziehende Krämer oder Hausirer nicht, wie im Venetianischen: *cordelle e agi* (für *aghi*) aus, sondern *nistole e guggì*. *Cordella* (Schnur) heisst im bergamaskischen Dialekt *nistola*, und *aghi* (Nadeln), im venetianischen *agi*, lautet auf Bergamaskisch *guggì* (*aguglia*, *guglia* [Nadel], im bergamaskischen Dialekt *guggia*, *guggino* [*guggì*] kleine Nadel, *guggiare* stricken). (Siehe darüber: „*Notizia d'opere d'arte di D. J. Morelli, 2[a] ediz., riveduta per cura di Gustavo Frizzoni*". Bologna 1884. S. 161.) Schliesslich sei noch bemerkt, dass auf dem Madonnenbilde bei der Gräfin Porto zu Vicenza die Aufschrift also lautet:

ANDREAS. C. A. DI. (sic) IOANNIS BELLINI. P

und auf der Rückseite des männlichen Porträts im Museo Poldi Pezzoli in Mailand:

gestorben, ohne jedoch diese Angabe auf irgendeine Weise zu begründen. Das letzte bezeichnete Werk des Meisters trägt die Jahreszahl 1525 und ziert den fünften Altar rechts in der Kirche von S. Spirito zu Bergamo. Es ist ein Polyptikon in zwei Abtheilungen: in der ersten oder untern sehen wir in der Mitte Maria mit dem nackten Christkinde, rechts die Heiligen Monica und Lucia, links Katharina und Ursula, vor welcher letztern drei Jungfrauen kniend flehen, unterhalb der Maria liest man: Andreas Previtalus. 1525: in der zweiten oder obern Abtheilung steht in der Mitte der Erlöser, eine rothe Fahne in der linken Hand, auf beiden Seiten die Heiligen Johannes der Täufer, Bartolomäus, Petrus und der Apostel Jacobus. Diese obere Abtheilung ist nicht von der Hand des Previtali ausgeführt, sondern gehört einem grotesken bergamaskischen Maler an, dem Agostino da Caversegno, Schüler und Nachahmer des Lorenzo Lotto. (†) Die Pestseuche hatte in den Jahren 1524 und 1525 viele Opfer auch in Bergamo gefordert, und meine Vermuthung, dass auch unser Previtali derselben erlegen und dass somit die untere Hälfte des Polyptikon als sein letztes Werk zu betrachten sei, möchte daher nicht ganz unbegründet sein. Und wäre es nicht auch möglich, dass Tassi, welcher Previtali erst 1528 sterben lässt, in irgendeinem schriftlichen Document die Zahl 5 für eine 8 genommen hätte? Ich nehme nun an, dass das im Jahre 1525 von

---

ANDREAS. C. A. DI. (sic) IO. (sic) B. (discipulus Joannis Bellini).

Wie die Aufschrift auf dem Madonnenbilde des A. Cordegliaghi bei Lady Eastlake zu London lautet, erinnere ich mich leider nicht mehr genau.

Die Aufschriften auf den Madonnenbildern des Previtali lauten dagegen stets so:

ANDREAS. BERGOMENSIS. D. I. B. (discipulus Joannis Bellini und nicht DI. IO., wie auf den Bildern des Cordegliaghi).

Previtali durch dessen plötzlichen Tod unvollendet gebliebene Polyptikon später von Agostino da Caversegno zu Ende gebracht worden sei.

Die Herren Crowe und Cavalcaselle sprechen ferner von einem Monogramm (I, 279), das sich auf einigen Bildern Previtali's finden soll; mir ist ein solches ganz und gar unbekannt. Auch war es mir nicht vergönnt, Einflüsse des Palma vecchio in irgendeinem seiner Werke wahrzunehmen. In seinen Gemälden vom Jahre 1502 (dereinst beim verstorbenen Grafen Cavalli zu Padua) bis 1515 (das grosse Altarbild in der Kirche von S. Spirito in Bergamo: den Täufer auf einem Piedestal darstellend zwischen vier Heiligen) erscheint Previtali stets als ein getreuer, fleissiger und gewissenhafter Schüler und Nachahmer des Giovanni Bellini, etwas langweilig und leblos in der Auffassung und Darstellung, herrlich dagegen in der Farbe und lieblich in seiner Landschaft.

Als um die Mitte des Jahres 1515 Lorenzo Lotto in Bergamo sich niederliess, um sein grosses Altarbild für die Kirche der Dominikaner auszuführen (jetzt in der Kirche von S. Bartolommeo aufgestellt), trachtete Previtali in mehrern seiner Werke aus jenen Jahren den Lotto nachzuahmen, und dies ist ihm so gelungen, dass gar manches Bild von ihm selbst von den Herren Crowe und Cavalcaselle dem L. Lotto zugeschrieben wurde[1], während doch das künstlerische Naturell des geistreichen, nervösen Venetianers so grundverschieden

---

[1] So unter andern die drei kleinen Rundbilder, die sich in der Sakristei des Domes von Bergamo befinden und einst die Predella des grossen Altarbildes von Previtali in der ersten Kapelle rechts, vom Jahre 1524, in derselben Kirche bildeten (II, 524, Note 1); so die zwei Bilder auf Leinwand, das eine die „Geburt Christi", das andere die „Kreuzigung" darstellend, in der zweiten Sakristei der Chiesa del Redentore zu Venedig (II, 531). (†)

von dem etwas philisterhaften Humor des Bergamasken ist!

Der Anonymus des Morelli fand kein einziges Werk von Previtali in den Sammlungen der Kunstfreunde von Venedig, während er doch mehrere von Palma vecchio und Giovanni Cariani daselbst anführt — ein Zeichen, dass Previtali's Verdienste erst später zur Geltung kamen. Pater Lanzi jedoch, wahrscheinlich auf die Empfehlungen und übertriebenen Lobeserhebungen des Grafen Tassi hin, hat in seiner „Kunstgeschichte" auch diesen Meister meiner Ansicht nach weit überschätzt, indem er ihn dem Palma vecchio fast gleichstellte. Allerdings ist Previtali in technischer Beziehung ausgezeichnet, und seine Gemälde stehen in der Leuchtkraft der Farbe keinem andern Schüler des Giambellino nach, auch sind die landschaftlichen Gründe seiner Bilder meist niedlich und musterhaft ausgeführt; allein dem guten Maler gehen die Haupteigenschaften eines grossen Künstlers doch ab: Erfindungskraft und originelle Darstellungsgabe. Auch hat Previtali auf den Entwickelungsgang der venetianischen Kunst gar keinen, auf den der Localschule von Bergamo einen sehr geringen Einfluss ausgeübt. In den Galerien jenseits des Apennin würde man vergebens nach Werken des Andrea Previtali sich umsehen, und auch diesseits der Alpen, in deutschen, russischen und englischen Sammlungen, begegnet man höchst selten seinen Werken. Weder der Louvre noch das Museo del Prado besitzen Bilder von Previtali, die englische National-Gallery nur ein kümmerliches Madonnenbildchen. Dagegen hängt in der Belvedere-Galerie zu Wien ein charakteristisches Madonnenbild dieses Bergamasken (Saal II, Nr. 65). Herr von Engerth begnügt sich jedoch, dieses Gemälde blos als Werk eines Schülers des Giambellino, der „eine Verwandtschaft mit Previtali oder auch mit Girolamo da Santa Croce zeige", zu bezeichnen. Nun

ist aber die Verwandtschaft zwischen Previtali und Girolamo ungefähr die eines Vetters in zweiter Linie.

Die wenigen nach dem Leben gemalten Porträts, die übrigens blos auf einigen seiner Madonnenbilder (z. B. die Porträts der Eheleute Casotti auf dem Madonnenbilde Nr. 183 in der Städtischen Galerie von Bergamo, Abtheilung Carrara) sind ebenso langweilig aufgefasst wie die meisten seiner Heiligenfiguren. Handzeichnungen, die diesem Meister mit Recht zugeschrieben werden dürften, sind mir bisher keine vorgekommen.

Weitaus der berühmteste von allen Bergamasken, und das verdientermassen, ist Jacopo Palma, genannt il vecchio, um ihn von seinem Grossneffen, dem Jacopo Palma, il giovine, zu unterscheiden. Ueber die Stellung, welche dieser vorzügliche Maler in der Geschichte der venetianischen Kunst einzunehmen wohlberechtigt ist, habe ich schon bei Besprechuug der Münchener Pinakothek meine Meinung gesagt. Es bleibt mir daher hier nur übrig, seine in diesen Sälen aufgestellten Gemälde zu besprechen. Aus seiner ersten Manier besitzt die Dresdener Galerie kein Bild, wol aber einige treffliche Werke aus seiner zweiten und dritten oder blonden Manier.

Die sogenannten „drei Schwestern“ (?) (Nr. 189) ist ein weltberühmtes Werk, leider aber durch die Restauration fast ungeniessbar geworden. Die „Schwester“ rechts hat am meisten dabei zu leiden gehabt (Augen, Mund und Nase sind ganz und gar entstellt, sodass ihr Ausdruck dadurch unleidlich geworden ist). Dieses Bild befand sich im Jahre 1525 im Hause des M. Taddeo Contarini zu Venedig und wurde mit folgenden Worten vom Anonymus des Morelli (S. 65) in sein Notizbuch eingetragen: „*El quadro delle tre donne, retratte dal naturale insino al cinto, fù de man del Palma.*“ (Das Bild mit den drei Frauen, nach dem Leben gemalt, ist das Werk des Palma.) Ein anderes und zwar ganz

vorzügliches Bild, das ebenfalls der nämlichen Epoche angehört, hängt unter Nr. 188 und stellt Maria mit dem Kinde dar; vor ihr Johannes der Täufer; beide halten eine beschriebene Rolle; zwischen ihnen die heilige Katharina.

An der Grenze der dritten oder blonden Manier scheint die „Venus“ (Nr. 190) zu stehen. Dasselbe Frauenzimmer, das für die sogenannte „Bella di Tiziano“ (Sciarra-Colonna) Modell gestanden, scheint dem Palma auch bei der Darstellung dieser sogenannten Venus vorgeschwebt zu haben. Diese „Göttin der Liebe“ auf dem Bilde Palma's ist übrigens nichts als ein gut gemaltes nacktes Weib. — Zur dritten oder sogenannten blonden Manier des Meisters, etwa vom Jahre 1520—25, gehört das Gemälde Nr. 191. Es stellt das auf dem Schose der Maria sitzende und den kleinen Johannes liebkosende Christkind dar; daneben Joseph und die heilige Katharina.

Die vier ebengenannten Bilder sind ohne allen Zweifel echte Werke des Palma vecchio; rechnen wir dazu noch das herrliche Idyllenbild, Jakob und Rahel, Nr. 192, so besitzt die Dresdener Galerie fünf Werke dieses eminenten saft- und kraftvollen Malers. Keine Bildersammlung der Welt, mit Ausnahme der des Belvedere in Wien, kann sich in dieser Hinsicht mit der Dresdener Galerie messen.

Der Katalog verzeichnet zwar noch zwei andere Gemälde unter dem Namen des Palma, allein, wie es sowol mir als auch der Direction erschien, mit Unrecht. Nr. 194 stellt eine Frau dar, welche ihre rechte Hand auf einen Spiegel stützt; hinter ihr steht ein Mann. Dieses unbedeutende Bild kann offenbar nur einem der vielen Nachahmer des Palma angehören. Das andere Bild trägt die Nr. 211 und stellt Maria mit dem Kinde dar; ihr zur Seite Elisabeth und der kleine Johannes mit einer Rolle, worauf die Worte stehen:

ecce agnus Dei. Vorn die heilige Katharina und Joseph. Meiner Ansicht nach gehört dieses Gemälde dem zweiten Bonifazio an, dem nämlichen Meister also, dem wir bereits die „Anbetung der Könige" (Nr. 210, im Hübner'schen Katalog unter Giorgione's Namen) zugeschrieben haben. Im neuen Katalog erhielt es den richtigen Namen.

Ich nehme hier die Gelegenheit wahr, meinen jungen Freunden einiges über die Künstlerfamilie der Bonifazio im Vorübergehen mitzutheilen.

Der älteste Schriftsteller, welcher einen Maler Bonifazio erwähnt, ist der Anonymus des Morelli (S. 160). „*In casa de M. Andrea di Odoni*" (zu Venedig) im Jahre 1532: „*la Transfigurazione de S. Paulo fù de man de Bonifacio Veronese*". Im Jahre 1556 erschien das Werk des Francesco Sansovino: „*Dialogo di tutte le cose notabili che sono in Venezia etc.*", worin ebenfalls von einem Maler Bonifazio da Verona die Rede ist, und Anselmo Guisconi in seinem im nämlichen Jahre 1556 herausgegebenen Dialogo (betitelt: „*Tutte le cose notabili e belle che sono in Venezia*") zählt zu den vorzüglichsten Malern des Jahrhunderts: Bonifazio da Verona, Giambellino, Giorgione, Pordenone, Tiziano, Paris, Tintoretto und Paolo Caliari. Selbst der Mailänder P. Lomazzo spricht nur von einem Bonifazio Veronese.[1] Andererseits sprechen Vasari[2] und nach ihm Ridolfi, Boschini und Zanetti nur von einen Bonifazio Veneziano.

Es gab also in den Augen all der eben genannten Schriftsteller nur einen Maler dieses Namens, nach dem einen in Verona, nach dem andern in Venedig geboren. Im Jahre 1815 machte Moschini in seiner „*Guida di*

---

[1] „*Trattato dell' arte della Pittura et Architettura*", 1584, S. 684.

[2] Ediz. Le Monnier, XIII, 109.

Venezia“ die richtige Bemerkung, dass es zwei Maler Bonifazio gegeben haben müsse, von denen der eine nach dem Necrologium der Kirche von S. Ermagora am 19. October 1553 starb, der andere in Werken vertreten ist, welche mit dem Jahre 1558, ja selbst mit 1579 bezeichnet sind.

Endlich fand der jüngst verstorbene Dr. Cesare Bernasconi aus Verona[1] in einem Register der Bruderschaft, il Collegio genannt, welches sich im Archive der Kirche der Heiligen Siro e Libera von Verona befindet, dass der im Jahre 1523 in jene Bruderschaft aufgenommene Maler Bonifazio schon im Jahre 1540 verschied. Daraus ergibt sich, dass es drei Maler dieses Namens gegeben hat, wovon der eine im Jahre 1540, der zweite 1553 starb, während ein dritter im Jahre 1579 noch künstlerisch thätig war.

Die zahlreichen Werke dieser drei Bonifazio haben unter sich eine gewisse Familienähnlichkeit, ungefähr wie auch die Malereien der gleichzeitigen Künstlerfamilie da Ponte, Bassano genannt, und sind nicht leicht voneinander zu unterscheiden. Von den zwei ältern Bonifazio gehört jedoch meiner Ansicht nach der eine nicht nur zu den vorzüglichsten Malern der venetianischen Schule, sondern dürfte wol als der glänzendste Colorist derselben bezeichnet werden. Als Künstler scheint er mir zwar in seiner heitern Auffassung und in der leichten Grazie seiner Gestalten sein engeres Vaterland Verona nie verleugnet zu haben, als Techniker jedoch ist er durch und durch Venetianer und lässt in dieser Hinsicht gar keine Beziehung zu den Veronesen erkennen. Zwar sind die Accorde seiner Farben weder so fein und überraschend wie bei Giorgione, noch so tief, ernst und kräftig wie bei Palma

[1] „*Studj sopra la Storia della Pittura italiana*“ *etc.*, 1864, S. 388—389.

oder Tizian, noch so geistreich wie bei Lotto; aber durch ihren heitern, frohen, harmonischen Glanz üben sie doch einen ganz besondern Zauber auf das Auge des Betrachters aus.

Der zweite Bonifazio, ein getreuer Nachahmer des eben Genannten, ging so sehr nicht nur in die Malweise, sondern selbst in die Denkweise des erstern ein, vielleicht seines Bruders oder eines weitern Verwandten, dass es fast unmöglich ist, die Hand des einen von der des andern zu unterscheiden, zumal in solchen Werken, an denen, wie ich vermuthe, beide gearbeitet haben. Solcher gemeinsamen Malereien der zwei ältern Bonifazio gibt es, wie es mir scheint, mehrere. Ihre Lebensverhältnisse dürften ungefähr folgende gewesen sein.

Die beiden ältern Bonifazio wurden in Verona, wahrscheinlich im letzten Decennium des 15. Jahrhunderts geboren und kamen sehr früh schon nach Venedig ins Atelier des Palma vecchio; beide waren Verwandte, vielleicht selbst Brüder; der eine ein eminentes Talent, der andere ein blosser Nachahmer. Der dritte, jüngere Bonifazio, wahrscheinlich Sohn eines der zwei ältern, dürfte in Venedig das Licht der Welt erblickt und daher mit Recht Anspruch auf den Namen Bonifazio Veneziano haben. Im Jahre 1568, als Vasari die zweite Auflage seines Werkes herausgab, lebte und wirkte nur dieser letztere Bonifazio, und es hatte somit der venetianische Berichterstatter des Aretiners nicht Unrecht, den lebenden Bonifazio, der allein ihm bekannt zu sein schien, einen Venetianer zu nennen; freilich muss ihm dabei der Vorwurf gemacht werden, von den zwei andern, doch weit bedeutendern Malern desselben Namens keine Notiz genommen zu haben.

Nach dieser meiner Annahme hätte es also nicht nur einen, sondern zwei Maler Namens Bonifazio gegeben, die von Geburt Veronesen waren, und einen, vielleicht auch zwei Bonifazio, die, in Venedig auf die Welt

gekommen, mit Recht als Venetianer angesehen werden dürfen. Dagegen haben fast alle Kunsthistoriker bisher nur einen Maler Bonifazio anerkannt und diesem alle jene Bilder zugeschrieben, welche, wiewol sehr ungleich im Werthe, doch eine gewisse Familienähnlichkeit zeigen.

Die Verfasser zahlreicher Galeriekataloge, zumal in Italien, verwechseln, um ihrerseits das Maass der Confusion voll zu machen, den sogenannten Bonifazio Veneziano mit dem Bonifazio oder Facio Bembo, dem Hofmaler des ersten Francesco Sforza, einem Künstler, welcher zu Anfang der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts blühte, und nannten und nennen ihn darum noch immer Bonifazio Bembi.[1]

Facio Bembo, auch Facio di Valdarno genannt, welcher in Cremona (Kirche vom heiligen Augustinus), in Mailand, im Castell von Pavia und anderswo für die Sforzas gemalt[2], hat gewiss weder eine künstlerische noch eine Familienbeziehung zu den Bonifazio von Verona gehabt. Es gab übrigens noch einen Benedetto Bembo, aus der Schule des Squarcione, von dem im Schlosse von Torchiara (im Parmensischen) ein bezeichnetes Werk besteht. Die Malerfamilie der Bonifazio nun, die, wie der verstorbene Archivar Cecchetti zu Venedig aus Documenten bestätigte, den Beinamen

---

[1] In der Pinakothek zu Turin schreibt man dem sogenannten Bonifazio Bembo sogar die schwache Copie („die drei Grazien", Nr. 136) irgendeines vlämischen Bildes aus der Schule des Rubens zu.

[2] Von all den Werken dieses zu seiner Zeit sehr berühmten Malers blieben bis vor etwa 30 Jahren nur die lebensgrossen, auf einer Wand der Kirche von S. Agostino zu Cremona al fresco gemalten Bildnisse des Francesco Sforza und seiner Gemahlin Bianca Maria Visconti erhalten. Eine unsinnige Uebermalung, d. h. Restauration, hat jedoch auch diese Kunstreliquie zerstört.

di Pittati[1] führte, aus deren Werkstatt nicht nur Antonio Palma, der Vater des jüngern Palma, sondern meiner Ansicht nach auch Polidoro Lanzani, Polidoro Veneziano genannt, hervorgingen, wirkte vom Anfange des dritten Decenniums an bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts, und zwar fast ausschliesslich in Venedig. Zur bessern Unterscheidung der drei Maler Bonifazio, von denen allen mit dem Jahre bezeichnete Werke auf uns gekommen sind, welche die Jahre 1530 und 1579 umfassen, wollen wir für den künstlerisch bedeutendsten von ihnen den Namen Bonifazio (Veronese) senior gebrauchen, für den zweiten Bonifazio (Veronese) junior, den dritten aber Bonifazio Veneziano nennen.

Bonifazio Veronese senior wird schon von Ridolfi („*Vite dei Pittori veneti*“, I, 369), und zwar wie ich glaube richtig, Schüler des Palma vecchio genannt. Mehr als schriftliche Documente sprechen für diese Angabe die Werke desselben, von denen die seiner Jugend sogar dem Palma gewöhnlich zugeschrieben werden, so unter andern das herrliche Bild in der National-Gallery zu London, Nr. 1202. Dieses köstliche, farbenreiche Gemälde stellt die sitzende Maria dar, mit dem Kinde und dem kleinen Johannes, rechts von ihr der heilige Hieronymus und der Apostel Jacobus, links die heilige Katharina; Hintergrund Landschaft und Architektur. Im Hause Terzi in Bergamo, woselbst ehedem das Bild sich befand, galt es für ein Werk des Palma vecchio, und als solches ist es auch von den Herren Crowe und Cavalcaselle beschrieben (II, 473), welche es sogar zu den „*masterpieces*“ des Bergamasken zählen. Von diesem Bilde besitzt die Akademie von Venedig (Saal XIV,

---

[1] Siehe: *Archivio Veneto*, T. XXXIV, 207: „*De Pittatis Bonifacio, abitante nella contrà* (Strasse) *di San Marcuola, in la casa delle monache di S. Alvise: Io Bonifacio di Pitati da Verona pitor fo (fù) di ser Marzio, 1553, 26 luglio.*“

Nr. 28) eine schwache Schulcopie unter dem falschen Namen des Andrea Schiavone oder Meldola.[1] Ein anderes Werk aus dieser Frühzeit desselben Bonifazio hängt in der Bildergalerie der Ambrosiana in Mailand unter dem Namen des Giorgione. (†) Es stellt in der Mitte die heilige Jungfrau dar, welche dem vom heiligen Joseph gehaltenen Christkinde eine Frucht darreicht; unterhalb der Madonna der kleine Johannes, zu ihrer Linken der Erzengel mit dem kleinen Tobias; Hintergrund Landschaft. In diesem reizenden Gemälde erinnert manches noch an den Lehrer Palma, so der heilige Joseph, der Profilkopf des Erzengels, die Landschaft — allein der Typus des Madonnenkopfes ist hier schon derselbe, den wir im Bilde der National-Gallery gesehen, die Form des Ohres und der Hand ganz und gar die des Bonifazio senior. Auch treffen wir schon in diesem Bilde den diesem Meister ganz eigenthümlichen dunkelrothen Sammt, einen Stoff, den er fast in allen seinen Gemälden anzubringen pflegt. Ein meiner Ansicht nach noch früheres Werk des Bonifazio senior besitzt Dr. J. P. Richter in Florenz. In der Zeichnung ist dieses köstliche Bildchen mit der heiligen Familie, der Elisabeth und dem kleinen Johannes in freier Landschaft, noch recht mangelhaft und unbeholfen, allein wie fein ist es dafür in der Empfindung, namentlich der beiden Kinderköpfchen! Die Herren Crowe und Cavalcaselle (II, 60) sind in Beziehung des ebengenannten Bildes der Ambrosiana einer ganz andern Meinung: sie sagen zu diesem Bilde (II, 160): „*This picture is by a*

[1] Wie schon bemerkt, betrachtet Herr Dr. W. Bode dieses letztere Bild als Originalwerk, das Gemälde der National-Gallery dagegen als Copie (II, 782), was Herrn Director Sir Frederick Burton, der in jenem Bilde ein ganz vorzügliches Jugendwerk des Bonifazio Veronese erworben zu haben wähnte, unangenehm überraschen wird.

modern, who studied many of his predecessors. The St. Joseph is in the fashion of Pordenone, the Madonna has the round fulness of Palma vecchio. But the painter, probably Calderara, is a coarse imitator.“[1] Ein anderes Jugendwerk dieses Bonifazio besitzt die Galerie Colonna (agli Apostoli) zu Rom, daselbst Tizian zugemuthet. Dasselbe stellt Maria dar, mit dem Christkinde in offener Landschaft sitzend, rechts von ihr die Heiligen Joseph und Hieronymus, links die heilige Lucia und ein Engel. Im Palazzo reale zu Venedig (im sogenannten Zimmer Napoleon's I.) befindet sich ebenfalls ein gutes Bild dieses Meisters: Thronende Madonna mit dem nackten Christkinde, auf ihrem Knie stehend; links der kleine Johannes und die heilige Barbara, rechts der heilige Omobono, welcher einem Bettler Almosen darreicht — Hintergrund Landschaft und Architektur. Bezeichnet:

1533 — 9 noembre. —

Ebenso im Palazzo Pitti (Nr. 84): Maria und Kind, der kleine Johannes, die heilige Elisabeth und der Donator (†); daselbst dem Palma vecchio zugeschrieben, von den Herren Crowe und Cavalcaselle (II, 489) aber als das Werk irgendeines Malers von Treviso oder von Friaul bezeichnet. Ein ebenfalls sehr Palmeskes Gemälde dieses Bonifazio befindet sich auch in der Belvedere-Galerie zu Wien (Saal II, Nr. 8) und desgleichen

[1] Wahrscheinlich den wenigsten meiner Leser wird dieser von den Historiographen oft genannte Giovan Maria Zaffoni, Calderari genannt, nur dem Namen nach bekannt sein, und in der That dürfte er dies auch nicht einmal verdienen. Wer diesen schwachmüthigen Nachahmer seines Mitschülers Bernardino Licinio da Pordenone zu kennen wünscht, möge sich nach dem Städtchen Pordenone begeben, woselbst er in der Kathedrale ein paar beglaubigte Bilder von ihm findet, sodann Fresken in der kleinen Kirche „della S. Trinità“, bei Pordenone (Adam und Eva, die Vertreibung aus dem Paradiese u. s. w.).

eins im Louvre, Nr. 74. Auch hier in der Dresdener Galerie befindet sich, wie mir scheint, ein Bild unsers Bonifazio senior. Dasselbe stellt die „Findung Mosis“ (Nr. 208) dar, einen gar oft von den zwei ersten Bonifazio behandelten Gegenstand.[1] Leider ist dieses noch immer glänzende, farbenreiche Gemälde von unbarmherziger Hand gereinigt und dabei seines Glacis beraubt worden.[2] In spätern Werken ist es indess nicht immer leicht, ja zuweilen wol unmöglich, die Hand des Bonifazio senior von der Hand des Bonifazio junior zu unterscheiden, namentlich in solchen Gemälden, die, wie ich zu vermuthen Ursache habe, von beiden in Gemeinschaft ausgeführt wurden; so, um einige Beispiele hier anzuführen, in der berühmten „Findung Mosis“ der Brera-Galerie in Mailand, in dem „Urtheile Salomonis“ (aus dem Jahre 1533) und der „Ehebrecherin vor Christus“, der Akademie von Venedig, in der „Predigt des heiligen Antonius von Padua“ in der kleinen Franciscanerkirche von Camposampiero im Paduanischen. Alle die eben genannten Bilder zeichnen sich durch dieselbe Leuchtkraft der Farbe aus; auch begegnen wir in denselben dem nämlichen Typus männlicher und weiblicher Köpfe, sodass man schwerlich darin die Hand zweier Maler vermuthen sollte. Vergleiche ich jedoch die Handzeichnungen dieser zwei Veroneser Bonifazio, deren ich selbst mehrere zu besitzen das Glück habe, miteinander, so ergibt sich, dass der eine von ihnen ein viel grösserer Meister war als der andere. Wäh-

[1] Bei Fürst Mario Chigi in Rom; in der Brera-Galerie (Nr. 363); im Palazzo Pitti zu Florenz (Nr. 161), daselbst dem Giorgione zugeschrieben, und noch anderswo.

[2] Von den andern drei ebenfalls dem Bonifazio zugetheilten Bildern scheint mir Nr. 213, heilige Familie mit Katharina und Antonius, blos Atelierbild zu sein, und Nr. 212, die Auferweckung des Lazarus, übermalt und entstellt, einst dem Bonifazio Veneziano angehört zu haben.

rend der letztere alle seine Formen in die Länge zieht und dabei in seinen Umrissen unsicher umherschwankt, stehen die Gestalten des erstern klar und lebendig vor unsern Augen, die Licht- und Schattenpartien sind scharf voneinander getrennt, die Formen neigen mehr zum Vollen und Runden hin. Um diese Verschiedenheit in den Formen, z. B. des Ohres, nicht nur bei den zwei Veronesen Bonifazio, sondern auch bei ihrem Lehrer, dem Palma vecchio, meinen jungen Freunden klarer zu vergegenwärtigen, theile ich hier in Umrissen die Ohrform bei Palma (I) mit, dann die Ohrform bei Bonifazio senior (II), und sodann die Form des Ohres, der wir sowol in denjenigen Gemälden begegnen, welche ich für Werke des Bonifazio junior halte, als auch in solchen, welche, wie ich vermuthe, von den beiden ältern Bonifazio in Gemeinschaft ausgeführt sind (III).

Dem Bonifazio junior gehören nach meiner Ansicht ausschliesslich folgende, jedem leicht zugängliche Bilder an:

In der Brera-Galerie zu Mailand das „Gastmahl von Emmaus“ (Nr. 211); in der Akademie von Venedig Christus, auf einem Throne sitzend, rings um ihn David und die Heiligen Marcus, Lodovicus, Domenicus und Anna; unterhalb des Thrones ein Engel mit der Zither, mit dem Jahre 1530 bezeichnet; in der Galerie degli Uffizi das „Gastmahl von Emmaus“ (1037)[1]; in der Borghese-Galerie die „Heimkehr des verlorenen Sohnes“ (Saal XI) u. a. m.

Auch in der Dresdener Galerie finden wir von diesem jüngern Bonifazio einige Bilder, so die schon bespro-

[1] Sehr verdorben; daselbst dem Palma vecchio zugeschrieben, von den Herren Crowe und Cavalcaselle aber dem Andrea Schiavone zugedacht (II, 489). Auch das bekannte dem Palma angerechnete „Abendmahl“ in S. Maria Mater Domini zu Venedig halte ich für ein Werk des Bonifazio junior.

chene „Anbetung der Hirten“ (Nr. 210, unter dem Namen des Giorgione), ferner (ehemals unter dem Namen des Palma vecchio): „Maria mit dem Kinde“ (Nr. 211); ihr zur Seite Elisabeth und der kleine Johannes; vorn die heilige Katharina und Joseph. Ich habe bei diesen unsern Studien schon öfters Gelegenheit gehabt, meine jungen Freunde zu warnen, die Bestimmung und Bezeichnung eines Kunstwerkes blos vom Gesammteindruck, den dasselbe zufällig auf den Beschauer macht, oder von der Maltechnik, die man in demselben zu erkennen glaubt, abhängen zu lassen, wobei ich an Beispielen zu beweisen versucht habe, wie leicht es selbst einem sehr geübten Kennerauge begegnen könne, in Ermangelung einer bestimmten, sichern, dem Urtheile zu Grunde liegenden Methode die Werke des Lehrers mit denen seiner bessern Schüler, und umgekehrt, zu verwechseln. Wir haben bei Besprechung des schönen Bildes dieser Galerie, „Jakob und Rahel“ (Nr. 192), gesehen, wie die Herren Crowe und Cavalcaselle den Palma vecchio für dessen Schüler Giovanni Busi, Cariani genannt, genommen haben, und so möchte ich hier noch darauf aufmerksam machen, wie dieselben Kunsthistoriker nicht selten Bilder eines andern Schülers des Palma, nämlich des Veronesers Bonifazio, für Werke des Lehrers selbst angesehen haben. Zwei Beispiele aus deutschen Bildersammlungen mögen dafür genügen. In der Galerie von Stuttgart befinden sich zwei Bilder, Nr. 14 und 329, welche beide im dortigen Kataloge dem Palma vecchio zugeschrieben sind und von den Herren Crowe und Cavalcaselle ebenfalls in ihrem Inventarium der Werke des Palma als solche verzeichnet stehen (II, 484). Das erstere derselben stellt die heilige Jungfrau mit dem Christkinde in offener Landschaft dar; dabei der kleine Johannes, die Heiligen Joseph, Elisabeth und Katharina. Trotz der starken Uebermalung scheint mir nicht unschwer in demselben die Hand und die Weise

des Bonifazio senior erkennbar. Das andere Bild trägt die Nr. 329: Madonna mit dem Kinde zwischen den Heiligen Petrus und Johannes dem Täufer — Hintergrund Landschaft. Uebermalt und sonst auch beschädigt, doch, meiner Meinung nach, immer noch als Werk des Bonifazio, und zwar des junior, erkennbar.

Ausser der Form des Ohres ist bei diesen zwei Schülern des Palma auch die Form der Hand verschieden von der des Lehrers. Die Hand bei Palma vecchio ist stets knöcherner und somit mehr quattrocentistisch, wenn ich mich so ausdrücken darf, als bei seinen Schülern. Die Hand bei den Bonifazio Veronesi ist mehr aufgedunsen, schwammig, die Finger sind mehr zugespitzt als bei Palma vecchio. Bei Cariani ähnelt die Hand zwar derjenigen der Bonifazio, ist aber klotziger und derber. Wie auf den Bildern des Vincenzo Catena oft ein bolognesisches langhaariges, weisses Hündchen vorkommt, so bringt Bonifazio senior nicht selten ein roth und weiss geflecktes Schoshündchen in seinen Gemälden an.

Der Madonnentypus des Cariani ist bäuerisch, allein energischer, ernster, weniger weltlich als der des Bonifazio Veronese, dessen heilige Jungfrauen und Märtyrerinnen mit ihrem sanften, süssen Ausdrucke und ihrer weichen Anmuth nicht selten ans Sentimentale streifen, wie z. B. in jenem Prachtbilde des Meisters (Nr. 35 im VII. Saal der Venetianischen Akademie), wo die jüngere der zwei Buhlerinnen des reichen Prassers, durch die Musik weich gestimmt, gleichsam der vergangenen Tage ihrer Unschuld mit wehmüthiger Reue zu gedenken scheint. Auch in der Harmonie der Farben sind Cariani und Bonifazio verschieden: der Bergamaske kernhaft und kräftig, oft aber schwer und dunkel — der Veronese hell, lieblich und glänzend. Bonifazio's Landschaften gehören zu den heitersten unter denen

der Venetianer — jene auf den Bildern des Cariani sind gelbbraun und von unschönen Linien.

Dem dritten oder Bonifazio Veneziano gehören unter andern alle jene Figuren von Heiligen an, je zwei und zwei gruppirt, deren wir mehrern in den Kirchen Venedigs begegnen; so auch in der Venetianischen Pinakothek:

Nr. 26, die Heiligen Hieronymus und Margaretha;

Nr. 28, die Heiligen Bruno und Katharina;

Nr. 29, die Heiligen Barnabas und Sylvester[1];

Nr. 34, die Heiligen Antonius und Marcus;

Nr. 570, die Heiligen Andreas, Johannes und Antonius;

Nr. 515, ebenfalls drei Heilige darstellend.

Alle diese Bilder sind vom Jahre 1562, gehören also in die jugendliche Epoche dieses Meisters, welcher etwa zwischen den Jahren 1525 und 1530 geboren sein muss. Ich kenne bezeichnete Bilder von ihm aus den Jahren 1558[2] und 1563, welche alle noch das Colorit und die Art und Weise der ältern Bonifazio zu erkennen geben. Andere Bilder dieses dritten Bonifazio oder Bonifazio Veneziano findet man zu Venedig in der Kirche von S. Alvise: ein „Gastmahl“ und eine „Verkündigung“; im Museo Civico zu Mailand (Abtheilung Tanzi) ein „Madonnenbild“; in der Brera-Galerie, ebendaselbst, Nr. 322, der heilige Ludovicus, der Almosen vertheilt u. s. w.

[1] Dieses Bild trägt die Jahreszahl 1562. Man studire in diesen Figuren die Form des Ohres, welche bei Bonifazio Veneziano breiter und rundlicher ist als bei Bonifazio junior und daher derjenigen des Bonifazio senior sich nähert.

[2] Beim Antiquar Herrn Guggenheim in Venedig sah ich vor Jahren ein Bild dieses dritten Bonifazio, das noch durchaus den Charakter der ältern Maler dieses Namens hatte. Es stellte die Madonna mit dem Christkinde dar zwischen dem heiligen Lodovicus von Toulouse und dem heiligen Petrus, welcher letztere augenscheinlich das Porträt des Bestellers war. Das Bild war mit dem Jahre 1558 bezeichnet.

In den Gemälden aus seiner spätern Zeit, wie z. B. in seinem grossen Kirchenbilde in der Venetianischen Akademie (Saal VII, Nr. 18): die Jungfrau in den Lüften erscheint den Heiligen Franciscus, Andreas, Clara, Petrus und Jacobus, sieht man deutlich, wie er manchmal auch seinen grossen Zeitgenossen Tizian nachzuahmen strebte.

Das Atelier dieser Künstlerfamilie war während des 16. Jahrhunderts fast ebenso thätig wie dasjenige der Bassano, und in den meisten Kirchen Venedigs, sowie in fast allen öffentlichen und Privatsammlungen Italiens begegnet man Gemälden, welche den Stempel der Bonifazio an sich tragen. — Von diesen gehen manche auch unter dem Namen des Andrea Schiavone.

Von einem jüngern Zeitgenossen, welcher in einer gewissen Epoche seines Lebens auch Nebenbuhler Tizian's war, dem energischen, grossartigen, wiewol zuweilen nicht recht gehaltvollen Jacopo Robusti, Tintoretto genannt (1518 geboren), finden wir in Dresden sehr gute und charakteristische Werke. Unter allen Kunsthistorikern hat, meiner Ansicht nach, keiner den Tintoretto richtiger zu charakterisiren verstanden als Professor Karl Justi in seinem meisterhaften Werke: „Velasquez und seine Zeit“ (I, 276). Mit Ausnahme der Wiener Bildergalerie wüsste ich diesseits der Alpen in der That kaum eine Sammlung zu nennen, welche so vorzügliche Gemälde dieses Meisters enthielte.

Der jüngere Jacopo Palma ist ebenfalls ziemlich gut vertreten, doch gehört keins dieser Bilder der Jugend des Meisters an, in der er mehr versprach, als er später hielt. Von seinem Vater Antonio, dem Neffen des Palma vecchio, besitzt, wie schon oben bemerkt, nur eine Gemäldesammlung Deutschlands beglaubigte Werke, nämlich die Galerie von Stuttgart. Das Bild in jener Galerie stellt „Christi Auferstehung“ dar, mit einem landschaftlichen Hintergrunde, und ist bezeichnet: AN-

TONIVS PALMA. P. Dieses Gemälde, welches ganz und gar an die Schule der Bonifazio erinnert, liefert uns den Beweis, dass das freundschaftliche Verhältniss, das zwischen den zwei Veronesern Bonifazio und ihrem Lehrer Palma vecchio, Onkel des Antonio, bestanden, sich auch auf seinen Neffen verpflanzt hatte. Von diesem Antonio Palma ist mir nur noch ein anderes mit dem Namen bezeichnetes Werk bekannt; dasselbe hängt in der Sakristei der Pfarrkirche von Serinalta, dem Heimatsorte der Palma (im bergamaskischen Gebirge) und gehört der spätern Zeit des Malers an. Es ist eine Umgangsfahne, eine „Pietà“ oder „Beweinung Christi“ vorstellend und bezeichnet: M. D. LXV. ANTONIVS PALMA FECIT. In diesem Bilde nähert sich Antonio seinem Landsmann und ältern Zeitgenossen Girolamo da S. Croce.

Von dem glänzenden, zuweilen auch höchst feinen und gediegenen[1] Paris Bordone aus Treviso finde ich in dieser Galerie vier Werke, Nr. 203, 204, 205 und 206, die zwei letztern im frühern Katalog nur vermuthungsweise ihm zugeschrieben. Unter diesen vertritt nur Nr. 204 den Meister in würdiger Weise.

Nr. 203 stellt Apollo und Marsyas dar, Nr. 204 Diana mit dem Wurfspiesse in der Hand und zwei Jagdhunden; eine Nymphe reicht ihr den Kopf eines Hirsches. Nr. 205 „Maria, welche das vor ihr liegende Kind anbetet“, erinnert mehr an die Art und Weise des Polidoro Lanzani, als an die des Bordone.

Nach neuerdings von Michele Caffi aufgefundenen Documenten soll Paris schon um 1495 geboren sein. Aus einem andern von Cecchetti im *Archivio veneto* (I, 34, p. 205) mitgetheilten Documente geht hervor, dass „Paride di Giovanni pittore“ im Jahre 1563 vier Kinder

[1] Ich erinnere hier blos an den „Fischer mit dem Ringe vor dem Dogen“, in der Venetianischen Pinakothek.

besass: Zuanne, Angelica, Cassandra und Ottavia. Am 30. August jenes Jahres zeichnet er sich: „*Io. Paris Bordon pictor fiol* (Sohn) *del q^m Zuanne cittadin de Treviso, habitante in Venetia in contrà* (Strasse) *di S. Marcilian*“.

Ich will hier noch eines ganz vorzüglichen Werkes des Bordone, wol des vorzüglichsten, das Deutschland von diesem Meister besitzt, erwähnen. Dasselbe befindet sich in der Gemäldesammlung von Köln und stellt Bersabea mit ihren Dienerinnen im Bade dar, von David betrachtet. Dieses Bild war einst im Besitze des Grafen Carl Borromeo zu Mailand und ist schon von Vasari (XIII, 50) citirt. Die auf uns gekommenen Zeichnungen dieses glanzvollen Meisters sind von der grössten Seltenheit. Mir wenigstens ist von ihm nur ein einziges Blättchen bekannt. Auf beiden Seiten desselben ist Maria mit den beiden Kindern in je verschiedener Stellung leicht mit dem Röthel skizzirt. Die technische Behandlung erinnert an die seines Lehrers Tizian. Das Blatt befindet sich in der Sammlung Morelli zu Mailand.

Einem Landsmann von Paris Bordone, dem Trevisaner Rocco Marconi, Schüler des Palma vecchio[1] und später auch Nachahmer des Paris Bordone, wurde im frühern Katalog ein Bild zugeschrieben, welches diesem Maler jedoch nicht angehört. Dasselbe trägt die Nr. 222 und stellt den „kreuztragenden Christus“ dar. Meiner Ansicht nach ist dieses Gemälde das Werk des wenig bekannten Francesco Prato von Caravaggio, eines Schülers von Girolamo Romanino aus Brescia. Von diesem übrigens sehr untergeordneten Maler sieht man

[1] Wer sich hiervon zu überzeugen wünschte, sehe sich im Palazzo reale zu Venedig die „Ehebrecherin“ an, welches Jugendwerk des Meisters mit dem Namen Rocchus Marchonus bezeichnet ist und sehr an die Art und Weise des Palma vecchio gemahnt.

Bilder — es sind dies seine besten — in Brescia in den Kirchen von S. Francesco, von S. Rocco (daselbst dem Calisto da Lodi zugeschrieben) und S. Agata, und ebenso in mehrern Privatsammlungen jener Stadt, meistens jedoch unter besser klingenden Namen den Besuchern vorgestellt.[1]

Das dem Domenico Campagnola zugemuthete Decorationsbild Nr. 217, „die Freigebigkeit" betitelt und grau in grau gemalt, dürfte wol eher als Atelierbild des Bonifazio angesehen werden.

Von dem heitern und wenn auch nicht grossartigen, so doch stets würdevollen Paolo Veronese, diesem liebenswürdigen, zwar manchmal spanisch-prunkhaften, allein nie unedeln Komödiendichter, besitzt die Dresdener Galerie vier seiner besten Bilder, von denen zwei zudem auch trefflich erhalten sind. Wol in keiner öffentlichen Sammlung der Welt, selbst die des Louvre und die Venedigs nicht ausgenommen, ist Paolo Caliari besser vertreten wie hier.

Die heilige Familie, Nr. 241, wurde im Hübner'schen Katalog dem Sohne Paolo's, dem Carletto Caliari, zugeschrieben; der verstorbene Guarienti hatte jedoch, meiner Ansicht nach, nicht so ganz unrecht, wenn er darin die Hand Gabriel's, des Bruders von Carletto, wahrnahm; Director Woermann bestätigte mit mir das Urtheil Guarienti's. Es ist sehr schwer, ja wol unmöglich, in den Atelierwerken des Paolo Veronese die verschiedenen Hände, die daran gearbeitet, genau zu erkennen und voneinander zu unterscheiden.

---

[1] Herr Director Woermann ist in der Bestimmung dieses Bildes leider nicht meiner Ansicht; er hält es zwar auch für ein Werk aus der Schule des Romanino, allein nicht für die Arbeit des Francesco da Prato. Mit der Zeit, hoffe ich, wird der treffliche Herr sich vielleicht doch überzeugen dürfen, dass ich auch in der Taufe dieses Bildes nicht unrecht hatte. „*Col tempo*", sagen die Italiener, „*maturano le nespole.*"

„*Dunque come da me disegnato*, (schreibt Benedetto Caliari an seinen Gönner Giacomo Contarini[1]) *da Carlo abatiato* (untermalt) *e da Gabriel finito, prego lo accetti, e lo vegga come genio suo, concetto nelle nostre menti.*"

Bei der Bestimmung des Frauenbildnisses Nr. 249 war dem verstorbenen Hübner ein Versehen begegnet, das Director Woermann wieder gut machte, indem er in seinem Kataloge dieses sehr verputzte Frauenporträt dem alten Fasolo aus Pavia[2] entzog, um es mit mir dem Giovan Antonio Fasolo aus Vicenza, dem Zeit- und Arbeitsgenossen des Paolo Veronese zurückzuerstatten. Dieser letztere Fasolo ist in der Kirche von S. Lorenzo zu Vicenza begraben; seine Grabschrift daselbst lautet:

JOANNIS. ANTONII. FASOLII.
PICTORIS. EXIMII. HAEREDVM.
Q. SVORUM. VIXIT. ANN. XLII.
OBIIT. X. CALEN. SEPT. MDLXXII.

Dem Giuseppe Porta (Salviati genannt) aus Garfagnana gehört der „von Engeln beweinte todte Christus" an (Nr. 86). Pater Lanzi citirt[3] dieses Werk als eins von den hundert von Modena nach Dresden gekommenen Bildern; doch, wie es scheint, ohne genügenden Grund.

Der betende heilige Franciscus, Nr. 352, ist schwerlich von Girolamo Muziano, sondern eher Arbeit eines Bolognesen, und als solches wurde es auch im neuen Kataloge verzeichnet.

Auch kann ich nicht umhin, das treffliche Frauenporträt Nr. 595 hier zu erwähnen, das früher namenlos an der Wand hing. Wer in Venedig gewesen, erinnert

---

[1] Siehe: Gaye, *Carteggio*, II, 551.

[2] Von Bernardino Fasolo befindet sich ein mit dem Namen und dem Jahre 1518 (?) bezeichnetes Bild im Schlosse von Fontainebleau.

[3] Vol. III, 199.

sich gewiss noch jener komischen Darstellungen aus dem Leben der Venetianer des vorigen Jahrhunderts, wie man sie sowol im Museo Corrér, als im kleinen Zimmer der Contarini-Abtheilung in der Akademie von Venedig findet, und es wird ihm somit der Name des Pietro Longhi nicht fremd klingen. Dieses Frauenbildniss gehört meiner Meinung nach ebenfalls diesem Goldoni unter den Malern an, und als Werk des Longhi ward es auch von der Direction bestätigt.

Mit Pietro Longhi stirbt fast die Kunst der Venetianer aus, nachdem sie leuchtend am Himmel ihre Parabel durchzogen hatte. Mit der Kunst aber verschwindet zugleich der Venetianer. Venedig ist vor Altersschwäche zusammengebrochen. Seine Paläste stehen zwar noch aufrecht, aber verlassen und traurig, der schönen Muschel des Nautilus gleich, in deren silberne Wölbung allerlei fremdes Gethier sich eingenistet hat. Das Menschengeschlecht, welches die Wunderstadt erbaut und würdig war, darin zu hausen, ist dahingegangen, und mit demselben verschwand auch die hehre Kunst, verschwand die politische Weisheit, die, beide vereint, dereinst Venedig geschaffen und zu dem, was es war, gemacht hatten.

Bevor ich jedoch die Besprechung über die Bilder aus den venetianischen Malerschulen beschliesse, muss ich noch einiger anderer Gemälde gedenken, von denen etliche als solche in diesen Sälen aufgeführt sind, ohne dass sie es, meiner Ansicht nach, verdienten, wogegen eins es in hohem Grade verdient, ohne im Katalog der Galerie als solches verzeichnet zu stehen. Die Bilder, welche, wie ich glaube, unwürdig sind als Werke venetianischer Meister betrachtet zu werden, sind:

1) Der unter Nr. 102 aufgestellte kreuztragende Christus von Sebastiano del Piombo. Statt einer „Wiederholung“ derselben Darstellung im Museum von Madrid, wie es im Katalog heisst, stellt sich mir

dieses Gemälde als Copie eines flandrischen Malers dar, und habe ich Director Eisenmann recht verstanden, so theilt auch er diese meine Ansicht.

2) Eine andere vlämische Copie ist das Bild Nr. 197, „Christus mit der Ehebrecherin“. Wie der Katalog richtig bemerkt, befindet sich das Originalbild im Louvre. Eine zweite Copie davon sieht man im Palazzo Spada zu Rom.

3) Für eine dritte vlämische Copie oder Nachahmung halte ich ebenfalls das Bild unter Nr. 199, „Die Berufung des Matthäus“. Selbst Director Woermann zweifelt an der Authenticität dieses Bildes.

4) Desgleichen ist es mir unmöglich, den ungeschlachten, wüsten heiligen Sebastianus, unter Nr. 196, als das Werk des feinen Lorenzo Lotto, sei es aus dessen Früh-, sei es aus dessen Spätzeit, wie der Katalog meint, anzunehmen. Wahrscheinlich ist es das Machwerk eines untergeordneten Bolognesen aus dem 17. Jahrhundert. Auch Director Woermann schüttelte bei diesem Bilde vor dem Namen des Lotto ungläubig den Kopf. Darf ich ihn daher nur loben, die ihm von einem „englischen Kenner“ anempfohlene Bestimmung dieses Bildes noch in die Quarantäne gestellt zu haben, so kann ich andererseits es ihm kaum verzeihen, blos auf die Empfehlung desselben englischen Kenners hin, das andere

5) Bild unter Nr. 195 als Originalbild Lotto's für die Dresdener Galerie erworben zu haben. Dieses Bild erwies sich, als es von Florenz nach Dresden gelangte, sofort als eine rohe vlämische Fälschung des Originalbildes von Lotto, welches in der Sammlung Ellesmere zu London sich befindet. Director Woermann verliess sich bei der Erwerbung dieses Bildes gar zu sehr auf die Empfehlungen anderer und ging auf Treu und Glauben in die Falle. Es thut mir dies um so mehr leid, als ich selbst, zum Theil wenigstens, die Schuld daran zu tragen glaube, den Herrn Director zu diesem

unglücklichen Ankaufe veranlasst zu haben. Da ich nämlich in der ersten Auflage meiner Besprechung der Dresdener Galerie kein einziges Werk des berühmten venetianischen Malers Lorenzo Lotto in diesen Sälen aufzufinden im Stande war, so war es sehr natürlich, dass Director Woermann wünschen musste, sobald als nur möglich diese Lücke von ihm ausgefüllt zu sehen. Nun besass aber diese Dresdener Galerie von Lorenzo Lotto schon seit langer Zeit ein zwar kleines, allein ganz vorzügliches Madonnenbild aus seiner bergamaskischen Periode (1520—24), ein Gemälde, welches mich vor zehn Jahren durch seine so moderne Färbung ebenso irre führte, wie das ganz und gar Lotto'sche Colorit des Fauns in der Münchener Galerie mich damals ebenfalls verleitet hatte, ein Jugendwerk des Correggio für das Werk des Lorenzo Lotto zu betrachten. Und so dürfte es wol jedem Kunstfreunde ergehen, der bei Beurtheilung eines alten Gemäldes sich nicht vor allem an die Formen desselben hält. Herrn Dr. G. Frizzoni gebührt wieder das Verdienst, in diesem dresdener Madonnenbildchen, welches die Nr. 295 führt, ganz richtig die Art und Weise des Lorenzo Lotto erkannt zu haben, und als er, ohne mir seine Entdeckung mitzutheilen, die gute Braun'sche Photographie des Gemäldes mir vorhielt mit der Frage: welchem Meister geben Sie dieses Bild? erkannte auch ich sogleich, sowol am Gesichtstypus der Maria und der Kinder, wie namentlich auch an der Handform der Madonna unsern Lorenzo Lotto aus seiner bergamasker Zeit. Und sollte nächstens Herr Director Woermann wieder Bergamo besuchen, so würde ich ihm rathen, vor allen andern Bildern Lotto's dort das Madonnenbildchen bei Herrn Antonio Piccinelli mit diesem dresdener Bilde des Lotto vergleichen zu wollen, und ich zweifle nicht, dass auch er uns beiden dann beipflichten würde.

DIE LOMBARDEN.

Die lombardische Malerschule im eigentlichen Sinne des Wortes ist in der Dresdener Galerie kaum vertreten, denn die wenigen Bilder, welche derselben angehören, sind der Erwähnung kaum werth.

Der älteste Repräsentant der mailändischen Malerschule, den wir hier vorfinden, ist das ehedem dem Ambrogio Borgognone zugetheilte Temperabild auf Leinwand, Nr. 68. Es stellt die Mutter Gottes dar in weissem Gewande und betend vor dem Christkind; oben Gottvater in einer Engelglorie. Auch die Herren Crowe und Cavalcaselle[1] geben dieses schwache Werk dem Ambrogio da Fossano, aber mit grossem Unrecht. Der Maler dieses Bildes war wol Zeitgenosse, vielleicht auch Mitschüler des Ambrogio Borgognone unter Vincenzo Foppa, steht aber an Bedeutung weit unter ihm. Es ist Ambrogio Bevilacqua. Bezeichnete Werke von ihm sind in der Brera-Galerie und in der Pfarrkirche von Landriano, unweit Mailand. Andere unbezeichnete, allein aller Wahrscheinlichkeit nach ihm angehörige Werke befinden sich: ein ganz frühes, noch sehr an V. Foppa gemahnendes Madonnenbildchen im Palazzo Bagatti-Valsecchi in Mailand; ein Triptychon in einer kleinen Kirche bei Soma (dort dem Borgognone zugeschrieben); ein anderes grösseres Triptychon im Kirchlein von Casareto, in der Nähe Mailands; ferner ein Bild mit der „Anbetung des am Boden liegenden Christkindes“ bei Herrn Reale, Custos der Bildergalerie Malaspina zu Pavia; ein kleines Madonnenbildchen des Bevilacqua besitzt auch unter Nr. 5, Abtheilung Lochis,

[1] II, 50.

die Städtische Galerie von Bergamo, und auch in der Bildersammlung des Herrn Antonio Piccinelli ebendaselbst findet sich ein Madonnenbild des Ambrogio Bevilacqua vor, welches diesem dresdener Bild sehr nahe steht. Herr Director Woermann hat sich von der Richtigkeit dieser meiner Bestimmung noch nicht zu überzeugen vermocht; ich gebe jedoch die süsse Hoffnung nicht auf, dass er über kurz oder lang sich doch noch meiner Ansicht anschliessen werde.

Ueber das Bild mit der Tochter der „Herodias", Nr. 292, habe ich mich bereits auf Seite 224 ausgesprochen.

Im Hübner'schen Katalog wurde auch Michelangelo da Caravaggio noch zur lombardischen Schule gerechnet, doch wol nur, weil Caravaggio, der Geburtsort des Amerighi, jetzt zur Lombardei gehört. Allein zur Zeit des Michelangelo war alles Land jenseits der Adda der Republik Venedig zugehörig. Doch das hat hier nichts auf sich, da Michelangelo Amerighi als Maurerjunge nach Rom kam und dort erst zum Künstler ausgebildet wurde. Er gehört demnach der sogenannten römischen Malerschule an. Die Dresdener Galerie besitzt einige sehr gute und charakteristische Stücke von diesem Hauptrepräsentanten der sogenannten tenebrosi oder Finsterlinge. Nach ihm bildete sich auch der Spanier Ribera aus.

Auch von Alessandro Magnasco, Lissandrino in Mailand genannt, wo derselbe seine Lehrjahre durchmachte und woselbst er auch hauptsächlich seinen Wirkungskreis fand, besitzt Dresden vier gute Stücke, von denen zwei, Nr. 649 und 650, schon seit 1741 der Galerie angehören, zwei andere aber eine Acquisition neuern Datums sind (1875). Sie hängen unter den Nrn. 651 und 652 und wurden im Katalog des verstorbenen Hübner als Werke des Salvator Rosa bezeichnet, eine Ehre, die übrigens dem Magnasco auch in

andern europäischen Gemäldesammlungen nicht selten erwiesen wird.[1]

DIE TOSCANER.

Auch die Werke aus der Toscanischen Schule wurden von Director Woermann einer eingehenden kritischen Revision unterworfen und in der Aufstellung derselben wurden ihnen zugleich angemessenere Plätze angewiesen, als dies früher der Fall war. Die sechs ehedem dem Sandro Botticelli zugetheilten Bilder sind nun mit Sachkenntniss gesondert: drei davon, nämlich das Madonnenbild mit Engeln (Nr. 10), Johannes der Evangelist (Nr. 11) und Johannes der Täufer (Nr. 12), stehen nunmehr richtig im Katalog als blosse Werkstattbilder des grossen Meisters verzeichnet, während das andere Madonnenbild, Nr. 8, und das Längsbild mit den Scenen aus dem Leben des heiligen Zenobius[2], Nr. 9, als echte, von Botticelli eigenhändig ausgeführte Werke aufgeführt werden. Das sechste Bild endlich, das früher ebenfalls dem Botticelli zugeschrieben war, mir jedoch noch immer als Werk des Jacopo de Barbarj

[1] Sowol Director O. Eisenmann, als auch Director Woermann erkannten jedoch sogleich mit mir diese zwei zwar geistreich, allein sehr manierirt behandelten Landschaften als von der Hand des Lissandrino. Es ist sehr zu bedauern, dass die herrliche alte mailändische Schule mit ihrem Vincenzo Foppa, ihrem Bramantino, ihrem Borgognone und Luini und Gaudenzio Ferrari, ihrem Boltraffio, Sodoma, Cesare da Sesto, Solario und Giampietrino u. a. m. in einer Galerie von der Bedeutung der Dresdener so ganz und gar nicht vertreten ist. Es wäre daher, meine ich, eine schöne Aufgabe für die Direction dieser Pinakothek das Versäumte in Zukunft gut zu machen und diese Lücke auszufüllen.

[2] Dieses lebendig componirte Bild macht übrigens einen unangenehmen Eindruck durch seine schreiende rothe Farbe.

erscheint, nämlich die „Galathea", Nr. 294, wurde von Director Woermann wenigstens der toscanischen Schule entzogen und dafür in die der Oberitaliener gestellt. Es ist dies, hoffe ich, der erste Schritt, der mit der Zeit dazu führen dürfte, den Urheber auch dieses nicht uninteressanten Gemäldes mit voller Sicherheit festzustellen.

Die „kleine Verkündigung" (Nr. 7) wird im Katalog blos als „Schulbild" des Fiesole und nicht als schwaches Werk des B. Gozzoli aufgeführt. Die bekanntern Schüler und Nachahmer des Fra b. Angelico sind, soviel ich weiss: sein älterer Bruder Benedetto, Zanobi Strozzi, Domenico di Michelino[1] und Benozzo Gozzoli. Nun scheint es mir, dass sowol die Gesichtstypen, die Zeichnung wie auch die Malweise auf dieser Dresdener „Verkündigung" an keinen andern der ebengenannten Schüler des Fiesole mehr denn an Gozzoli erinnern. Uebrigens hat die Lösung dieser Streitfrage ein nur geringes Interesse.

Ueber das Madonnenbild Nr. 19 theilt die Direction vollkommen meine Meinung, dass es nämlich blos Schulbild des Filippino Lippi sei. Ich bemerke bei dieser Gelegenheit, dass wie im Kataloge des Berliner Museums so auch im neuen Kataloge der Dresdener Galerie Filippino als Schüler des als Maler völlig unbekannten Fra Diamante, Gehülfen des Vaters Fra Filippo, bezeichnet wird. Es ist dies, wie mir scheint, eine Behauptung, die weder die Werke des Filippino noch irgendein schriftliches Document uns berechtigen für vollgültig anzunehmen. Der Aretiner berichtet ausdrücklich, dass Filippino, nach dem Tode seines Vaters Filippo, „*fù tenuto ed ammaestrato, essendo ancor giovinetto, da Sandro Botticelli*". Es ist also eine ganz willkürliche Annahme, ihn ausserdem noch zum Schüler eines Meisters machen zu wollen, von dem

[1] Siehe: Gaye, II, 4 und 7.

uns kein authentisches Werk bekannt ist. Filippino, um 1457 geboren, zählte beim Tode seines Vaters, 1469, etwa 12 Jahre; ist es somit nicht viel natürlicher, ihn die Anfangsgründe seiner Kunst vom Vater selbst erlernen zu lassen, als den Gehülfen Diamante dazu in Anspruch zu nehmen?

Auch in Beziehung des übrigens sehr unbedeutenden Bildes mit der heiligen Familie, Nr. 33, welches früher als Arbeit des Andrea del Castagno galt, ist die Direction mit mir einverstanden, dass es nämlich als Machwerk eines schwachmüthigen Sienesen, vielleicht des Pietro di Domenico, zu betrachten ist.

Das vorzügliche Rundbild mit der heiligen Familie, Nr. 20, welches ehedem dem Luca Signorelli zugetheilt war, wurde nun ebenfalls mit Sachkenntniss dem Pier di Cosimo zurückerstattet.

In der Bestimmung des Tafelbildes, auf dem die Madonna mit dem Kinde und Heiligen dargestellt sind, Nr. 21, vermag ich insofern die Meinung des Herrn Director Woermann nicht zu theilen, als er es als Schulbild des Raffaellino di Capponi betrachtet wissen will, während es mir als Schulbild des Raffaellino del Garbo di Bartolommeo erscheint. Ferner ist es mir ebenfalls unmöglich die auch von der neuen Direction immer noch dem Luca Signorelli zugeschriebenen zwei Pilasterdecorationen, Nr. 36 und 37, für mehr als für Werkstattsarbeit des grossen Meisters aus Cortona zu betrachten — allerdings nach Zeichnungen des Meisters ausgeführt.

Die zwei interessanten Längstafeln Nr. 75 und 80, von denen die erstere dem Franciabigi, die andere dem Bacchiacca angehört, haben nun ebenfalls einen bessern Platz erhalten, als sie ehedem einnahmen. Das Monogramm F. C. R. bedeutet Franciscus Cristofori (filius). Cristoforo war nämlich der Name des Vaters von Francesco (Francia) Bigi.

In dessen Schule trat Francesco Ubertini, Bacchiacca genannt, nachdem er vorher einige Zeit lang als Lehrling im Atelier des Pietro Perugino zugebracht hatte. — Diese zwei Längstafeln wurden im Jahre 1523 für den reichen Florentiner Benintendi gemalt. In jener Zeit mochte Bacchiacca etwa 28 oder 30 Jahre zählen. Ich habe diesem bisher wenig beachteten, nicht uninteressanten florentinischen Maler einige Seiten in meinen „Kunstkritischen Studien über die Bilder in den Galerien Borghese und Doria-Panfili in Rom“ (S. 128—143) gewidmet und verweise somit meine jungen Freunde darauf, wenn sie mit diesem Meister näher bekannt zu werden wünschen.

Wir wenden uns nun zu den Werken des unsterblichen Andrea del Sarto.

Das trefflich componirte Bild Nr. 76, auf welchem die Verlobung der heiligen Katharina mit dem Christkinde im Beisein der heiligen Margaretha dargestellt ist, wurde leider durch Restaurationen sehr arg entstellt, wenn auch nicht so, dass man den Meister darin nicht mehr erkennen könnte. Dieses Gemälde mag ungefähr in den Jahren 1512—15 entstanden sein. Die florentinischen Commentatoren des Vasari (VIII, 289, 3) geben dieses Bild dem Domenico Puligo, einem Schüler und Nachahmer des Andrea, und zwar, wie ich vermuthe, blos auf die Autorität des Herrn Aloysius Hirt hin. Die Herren Crowe und Cavalcaselle erklären es dagegen richtig für ein echtes Werk des Andrea del Sarto (III, 581), ja sie finden es selbst „*very rich and sfumato in colour*“ und aus der Zeit stammend, als Andrea den Fra Bartolommeo nachahmte.

Das zweite Bild des del Sarto in der Dresdener Galerie stellt „das Opfer Abraham's“ dar (Nr. 77) und ist eins von den hundert aus der Modena-Galerie ausgewählten Bildern. Im Jahre 1633 hing dasselbe noch in der Tribüne der Florentiner Galerie, wohin es, wie

die Herausgeber des Vasari berichten, aus der Sammlung des Alfonso Davalos gekommen zu sein schien. Sodann wurde es gegen die „Ruhe auf der Flucht“ des Correggio eingetauscht und kam in die Modena-Galerie. Ohne jenen Tausch wäre die Dresdener Galerie wahrscheinlich um einen Correggio reicher und um einen Andrea del Sarto ärmer.

Es befindet sich nun im Museum zu Madrid ein diesem ganz ähnliches Bild, daselbst ebenfalls dem Andrea zugeschrieben (Nr. 387, es ist 98 cm hoch und 69 cm breit); im Hintergrunde jenes Bildes sieht man zwei Diener des Abraham, der Beschreibung des Vasari entsprechend (VIII, 289), „*vi erano, oltreciò, certi servi ignudi che guardavano un asino che pasceva*“, d. h. es waren dort überdies einige nackte Diener, die einen weidenden Esel hüteten. Wir hätten also zwei Bilder des Andrea del Sarto, die den nämlichen Gegenstand darstellen, das eine in Dresden, 7 Fuss hoch und 5 Fuss breit, das andere viel kleinere zu Madrid. Ich halte das Madrider Bild für jene Wiederholung in kleinerm Format, die Andrea del Sarto für Paul von Terrarossa gemalt hatte. „*Venne voglia a Paolo da Terrarossa, veduta la bozza del sopradetto Abramo, d' avere qualche cosa di mano d' Andrea, come amico universalmente di tutti i pittori; perchè richiestolo d' un ritratto di quello Abramo, Andrea volentieri lo servì, e glielo fece tale, che nella sua piccolezza non fù punto inferiore alla grandezza dell' originale. Il quadro fù poi da lui mandato a Napoli.*“ Das Bild des Madrider Museums hat durch Restaurationen nicht weniger zu leiden gehabt als das Dresdener.[1] Auch im Museum zu Lyon hängt eine Wiederholung des genannten Bildes; doch ist mir diese nicht bekannt. Ausser den Florentinern aus der goldenen Zeit der Kunst besitzt die

[1] Siehe: A. Hirt, Kunstbemerkungen etc. (Berlin 1830), S. 30.

Dresdener Galerie noch einige sehr gute Bilder des Carlo Dolci.

Wir sind nun auf unserm Wege der Musterung an einem Punkt angelangt, wo, zu meinem Bedauern, vor meinen Augen eine ebenso breite wie tiefe Kluft sich öffnet, die, um vorwärts zu kommen, mich nöthigt, einen langen und dornenvollen Umweg einzuschlagen. Auch scheidet mich diesmal diese Kluft nicht nur von den Herren Bayersdorffer und Bode, worüber niemand sich wundern wird, sondern sie trennt mich, zu meinem grossen Leidwesen, auch vom Director der Dresdener Galerie. Denn ward mir bisher, wie meine freundlichen Leser bemerkt haben werden, die Freude zutheil, auch bei der Bestimmung der Werke der toscanischen Meister dieser Galerie fast ausnahmslos derselben Meinung zu sein wie Herr Woermann, so ist dies nicht mehr der Fall vor dem Madonnenbildchen mit der ominösen Nr. 13. Wie bekannt führte dieses Bild in London, wo es vor Jahren vom verstorbenen Director Hübner für die Galerie erworben wurde, den Namen des Lorenzo di Credi, ward aber dann an der Elbe für ein Jugendwerk des Lionardo da Vinci erklärt und als solches auch im ältern Katalog bezeichnet. Diese kühne Umtaufe hatte das Bildchen lediglich einer Zeichnung zu verdanken, die im Dresdener Kupferstichcabinet seit langer Zeit als von der Hand Lionardo's betrachtet wurde und auf der ungefähr dieselbe Madonna dargestellt ist, welche carikirt auf dem Bildchen Nr. 13 uns entgegentritt. Vor zehn Jahren nun nannte ich dieses Bild eine niederländische Nachahmung nach Lorenzo di Credi, weil mir damals die Zeichnung eher von der Hand des Schülers Verrocchio's, nämlich des Lorenzo di Credi, als von der des Verrocchio selbst herzurühren schien. — Der Katalog des Herrn Woermann verwirft nun allerdings, in Uebereinstimmung mit mir, die Lionardotaufe — und dies ist schon ein grosser Schritt vorwärts — erklärt

jedoch das Bild für ein Werk des Lorenzo di Credi und folglich für die Arbeit eines Italieners und nicht für die eines Niederländers. Es kostet mich zwar keine geringe Ueberwindung wieder auf diese leidige Frage zurückzukommen, zumal ich schon im voraus gewiss bin, dadurch nicht nur meine alten Gegner in Berlin gegen mich noch mehr zu erbittern, als sie es leider schon sind, sondern weil ich befürchten muss, mich auch noch mit jener zwar kleinen, aber um so rührigern Schar von jungen Kunstschreibern zu verfeinden, welche in der Zwischenzeit sich durch *missi dominici* verführen liessen, in der Auffassung des Lionardo da Vinci und dessen Lehrers Verrocchio gutwillig in die breitgetretenen Fussstapfen der Herren Bayersdorffer und Bode einzulenken. Ich halte es jedoch für meine Pflicht, wenigstens den Versuch zu wagen, womöglich die Ehre zweier italienischer Meister zu retten, welche beide Gefahr laufen, durch die hartnäckigen Bemühungen der obengenannten Kunstforscher, wenigstens in den deutschen Landen, ganz und gar misverstanden zu werden, und von denen überdies der eine vielleicht als der begabteste und vielseitigste Genius, den das moderne Italien erzeugt hat, betrachtet werden darf. Niemals, seitdem es eine italienische Geschichte der Kunst gibt, wurden, glaube ich, zwei grosse Künstler so gänzlich verkannt, so schauderhaft entstellt dem Publikum präsentirt, wie in neuerer Zeit dies mit Verrocchio und Lionardo da Vinci geschehen ist. Wäre nun der Vertreter einer solchen ganz verfehlten Auffassung und Darstellung einer jener zahllosen untergeordneten Kunstschreiber, so hätte die Sache gar keine Bedeutung; ist jedoch, wie in unserm Fall, der Vertreter dieser Geistesrichtung ein in einer andern Branche der Kunstwissenschaft als höchst verdienstvoll bekannter Forscher, so müssten diese seine Irrungen zum grössten Wirrwarr in der italienischen

Kunstgeschichte führen, wenn man nicht gleich im Anfange mit aller Energie denselben entgegenträte.

Die äusserst lange und gewiss mit dem löblichsten Fleisse ausgearbeitete Abhandlung des Herrn Dr. W. Bode über den Verrocchio hat auch mir die Pflicht auferlegt, diesem florentinischen Bildhauer ein eingehenderes Studium zu widmen, als dies leider bis dahin der Fall gewesen war, und so musste ich gar bald zur Ueberzeugung gelangen, dass all die vielen untereinander so heterogenen Werke, Bilder und Zeichnungen, die vom Berliner Kunstgelehrten mit der grössten Freigebigkeit seinem Lieblingsmeister Verrocchio[1] zugetheilt

---

[1] Die Voreingenommenheit und Parteilichkeit des Herrn Dr. Bode zu Gunsten des Verrocchio, welche den Berliner Gelehrten allenthalben Einflüsse des florentinischen Bildhauers gewahren lassen, dürften vielleicht hauptsächlich aus dem Epitaphium sich herleiten lassen, das Ugolino Verino, ein Freund und Verehrer Verrocchio's, nach dessen Tode ihm gewidmet hat und welches also lautete: „*Nec tibi, Lisippe, est Thuscus Verrocchius impar — A quo, quidquid habent pictores, fonte biberunt — Discipulos poene edocuit Verrocchius omnes — Quorum nunc volitat Thyrrhene per oppida nomen.*“ — Nun zweifle ich sehr, dass ein Mann von Welterfahrung in den Aufschriften der Grabsteine, sowol der alten als der modernen, die Wahrheit suchen wird; ebenso wenig als ein ernster Kunsthistoriker den Tugenden seines Helden, zumal eines Künstlers, in den Epitaphien, die nach dem Tode desselben ihm gewidmet wurden, ein grosses Gewicht beilegen dürfte. Und in der That wurde z. B. nicht auch der Bildhauer Civitali aus Lucca nach seinem Tode dem Praxiteles und dem Phidias gleichgestellt (Vasari, III, 35)? Und von Alesso Baldovinetti, einem von Dr. Bode sehr geringgeschätzten Künstler, sagt nicht etwa das Epitaph: „*cujus neque ingenio neque picturis quidquam potest esse illustrius*“. Selbst Cosimo Rosselli, ein anderer Florentiner, auf den der Berliner Kunstgelehrte ebenfalls wenig Stücke hält, wird in seinem Epitaphium höchlich gepriesen wegen seiner „glänzenden Malerei, die derselbe vielen seiner Zeitgenossen gelehrt habe“ (Vasari V, 32). Und Vasari selbst, wurde er etwa nicht zu seiner Zeit „*facile*

werden, statt ihm selbst doch wol eher verschiedenen und zwar ziemlich untergeordneten gleichzeitigen Florentiner Künstlern angehören dürften. Und fürwahr, welcher ernstere Kenner italienischer Kunst wird zugeben, dass der Urheber des Bildes mit der „Taufe Christi“ in der Florentinischen Akademie auch der des hässlichen Madonnenbildes Nr. 104 A im Berliner Museum sei, und dass der Maler dieses letztern Bildes auch jenes mit den drei Erzengeln und dem Tobias in Florenz oder das andere Tobiasbild in der National-Gallery zu London angefertigt habe; sehen wir ja doch auf jedem dieser vier Bilder ganz verschiedene Formen, ganz verschiedene Gesichtstypen, eine ganz andere Farbenscala!

Hat also ein eingehenderes Studium der beglaubigten Werke des Verrocchio mich einerseits gelehrt, dass die vielen neuen von Dr. Bode ihm octroyirten Bilder und Zeichnungen nicht von ihm herrühren können, so habe ich andererseits mich überzeugt, dass die Silberstiftzeichnung im Dresdener Kupferstichcabinet weder dem Lionardo, wie die Herren Bayersdorffer und Bode behaupten, noch dem Lorenzo di Credi angehört, wie ich selbst ehedem dafür hielt und wie Herr Director Woermann noch immer der Meinung ist, sondern dass

---

princeps“ aller lebenden Künstler genannt (Vasari XI, 28)?! Im 15. und 16. Jahrhundert ahmte man in Italien, besonders in Florenz, in allem gern den Griechen nach, und zur Zeit des Vasari waren die Schriften des Plinius allen Gelehrten Italiens wohlbekannt; und so wurden ausser vielen andern Dingen auch die Histörchen, die uns Plinius von den Künstlern Griechenlands zum besten gibt, wie die Epitaphien, die Trauben des Zeuxis, die so trefflich gemalt waren, dass sie von den Vögeln gepickt wurden, die Pferde, die so wahr dargestellt waren, dass die lebendigen Pferde beim Anblick der gemalten zu wiehern begannen u. s. w., von den Humanisten und auch von den Kunsthistorikern auf italienische Maler angewandt. Heutzutage sollten, meine ich, dergleichen kindische Geschichten doch einmal für immer aus der Kunstwissenschaft verbannt bleiben.

dieselbe untrüglich von der Hand des Verrocchio herrühren muss, falls nämlich das Bild mit der „Taufe Christi“ und die Zeichnung mit dem reichgelockten Engelkopfe (Brogi, Nr. 1712) in den Uffizien, wirklich Werke des Verrocchio sind, was ja selbst von Herrn Dr. Bode nicht in Abrede gestellt wird. Auf diese meine Verrocchio-Studien gestützt wiederhole ich also hier, und dies mit gutem Gewissen, dass das Madonnenbildchen in Dresden von niederländischer Herkunft ist und zwar nach der Silberstiftzeichnung des Verrocchio, die im dortigen Kupferstichcabinet sich befindet, ausgeführt.

Dass die Zeichnungen berühmter Meister in Italien von gar vielen einheimischen Künstlern, Malern und Bildhauern zu ihren eigenen Arbeiten benutzt wurden, ist eine bekannte Thatsache und geht unter anderm auch aus jener Stelle des Commentars des Lorenzo Ghiberti hervor (Vasari, I, XXXVI), wo es heisst: „*Ancora a molti pittori e Scultori e Statuari ho fatto grandissimi onori ne' loro lavori; fatti moltissimi provvedimenti* (Skizzen, Entwürfe) *di cera e di creta, e a pittori disegnato moltissime cose*“ (d. h. und den Malern habe ich viele Zeichnungen geliefert).

Und Benvenuto Cellini berichtet von Antonio del Pollajuolo, dem Zeitgenossen des Verrocchio, der wie bekannt zu jener Zeit in Florenz für den besten Zeichner gehalten wurde: „*Questo orefice fù si gran disegnatore, che non tanto che tutti gli orefici si servirono de' suoi bellissimi disegni, i quali erano di tanta eccellenza che ancora molti scultori e pittori, io dico de' migliori di quelle arti, si servirano de' suoi disegni e con quelli si feciono onore*“.[1] (Auf Deutsch: Dieser Gold-

[1] Und so mag es auch dem Verrocchio ergangen sein. Auch er war ein tüchtiger Plastiker und Zeichner, sodass auch an ihn sich sowol Bildhauer als vielleicht auch Maler um Zeichnungen gewandt haben werden, woher es denn kommt, dass einige Bilder aus jener Zeit in diesem oder jenem Punkt an ihn erinnern und

schmied war ein so vorzüglicher Zeichner, dass alle Goldschmiede sich seiner Zeichnungen bedienten, welche Zeichnungen so herrlich waren, dass noch heutigentags gar mancher Bildhauer und Maler, und zwar von den allerbesten, seine Zeichnungen benutzten und damit grosse Ehre einlegten.) Ja, zur Zeit des B. Cellini wurden sogar die Zeichnungen der hervorragendern Künstler verkauft, wie dies Vasari ebenfalls berichtet (siehe: Vasari, VII, 191—195): „*onde si vedono ancora gran numero di disegni* (von Raffaellino del Garbo) *per tutta l' arte mandati fuori per vilissimo prezzo da un suo figliuolo etc.*“ [1] (Auf Deutsch: Und so sieht man eine Masse von Zeichnungen des Raffaellino in den Händen der Künstlerschaft, die sein Sohn um Spottpreise veräusserte.)

Zur Entschuldigung der Herren Bayersdorffer und Bode, dergleichen vlämische Nachbildungen für italienische Originalarbeiten genommen zu haben, soll jedoch hier sogleich bemerkt werden, dass sie beide sowol den Verrocchio als namentlich dessen Schüler Lionardo da Vinci ungefähr mit denselben Augen auffassten und würdigten, wie die beiden Florentiner Meister vor vier Jahrhunderten von den Niederländern, die nach Italien kamen, mögen aufgefasst und verstanden worden sein. Es ist dies ein höchst beherzigenswerthes ethnologisches Phänomen, das auch diesmal zur Erklärung der Anschauungen der obengenannten zwei nordischen Kunstforscher uns den Schlüssel liefern dürfte.[2] Ist es doch naturgemäss,

---

oberflächliche Kenner der italienischen Kunst verführen, sie als Werke von seiner eigenen Hand zu betrachten.

[1] Siehe über diesen für das bessere Verständniss manches Bildes und mancher Statue nicht unwichtigen Punkt auch im Band I meiner „Kunstkritischen Studien“, S. 178.

[2] In dieser Beziehung stimme ich vollkommen mit den Ansichten des Verfassers des vielgelesenen Büchleins „Rembrandt als Erzieher“ überein.

dass das, was so oft mit der gesprochenen Sprache sich ereignet, ebenfalls mit der gemalten Sprache statthat.

Und in der That, wenn ein Nordländer, der zu Hause sich angelegen sein liess, die italienische Sprache nach der Grammatik leidlich zu erlernen, über die Alpen kommt und da zufällig in eine Gesellschaft tritt, in der ausser mehrern Einheimischen auch ein Nordländer zugegen ist, welcher schon längere Zeit im Lande sich aufhielt und daher sein Italienisch mit relativer Geläufigkeit auszusprechen gelernt hat, so wird zweifelsohne der neue Ankömmling das Italienische im Munde seines Stamm- oder Landesgenossen viel besser verstehen, dessen Aussprache, dessen Betonung und dessen Syntax viel richtiger finden als die der Einheimischen, und er wird daher nicht anstehen, den italienisch redenden Landsmann oder Stammgenossen für den am besten sprechenden Italiener der Gesellschaft zu erklären. So ungefähr ergeht es manchem Nordländer auch mit der gemalten Sprache[1], und so dürfte es ebenfalls, wie

[1] Baron von Rumohr soll z. B. die noch vor einigen Jahren in der Augsburger „Allgemeinen Zeitung" als Lionardo-Werk in den Himmel erhobene „Madonna mit aufgelösten Haaren" in der Augsburger Gemäldesammlung, sowie auch das „Ledabild" in Cassel, jetzt in Neuwied (?), für Arbeiten Lionardo's erklärt haben. Gegenwärtig werden beide Bilder von jedem Kenner als niederländische Waare betrachtet (siehe: Rumohr's „Drei Reisen in Italien"). Passavant hielt das Porträt der Johanna von Aragon in der Doria-Galerie zu Rom für das Werk eines mailändischen Lionardo-Schülers, also eines Italieners. Selbst O. Mündler beschrieb das widerliche Bild mit dem todten Haupte des Johannes, Nr. 397 im Louvre, als von der Hand des Andrea Solario. Andererseits war wieder gerade Mündler einer der ersten Kritiker, der in dem soeben erwähnten Bildnisse der Johanna von Aragon den Geist und die Hand eines Niederländers in italienischem Gewande erkannte. In meinem Büchlein: „Die Werke italienischer Meister in den deutschen Galerien"

gesagt, den Herren Bayersdorffer und Bode mit ihren Lionardo-Bildern ergangen sein, und ebenso erging es vor ihnen gar manchem andern ebenso gelehrten nordischen Kunstforscher; und da die Maltechnik der alten Niederländer überdies viel sorgfältiger und solider war als die der gleichzeitigen Italiener, so mussten diese niederländischen Nachahmungen ihren Augen viel Lionardischer erscheinen als die Originalbilder des grossen Meisters selbst, deren es übrigens gar wenige von jeher gegeben hat.

War nun vor etwa 20 Jahren dem Madonnenbildchen Nr. 13 in der Dresdener Galerie das Glück beschieden, den glorreichen Namen Lionardo's da Vinci angehängt zu erhalten, so darf es uns wahrlich nicht befremden, dass etwa ein Jahrzehnt später von Herrn Director

---

bezeichnete ich bereits im Jahre 1880 unter den im Katalog der Münchener Pinakothek als italienische Werke aufgeführten Bildern unter vielen andern auch die folgenden als niederländische Nachahmungen:

1) Die heilige Cäcilie, Nr. 546 im alten Katalog. Das Bild wurde von der Direction aus der Pinakothek entfernt.

2) Das Madonnenbild, Nr. 1042, wurde im neuen Katalog als niederländische Nachahmung anerkannt.

3) Das Bildchen mit der nächtlichen Ruhe auf der Flucht nach Aegypten, ehedem dem Schedone zugeschrieben; wurde im neuen Katalog als aus der Schule Rembrandt's bestätigt (Nr. 334).

4) Das sogenannte Selbstbildniss des Garofolo, von der Direction nun mit mir ebenfalls der vlämischen Schule, unter Nr. 166, zugetheilt.

Aus diesen Beispielen geht zu meiner nicht geringen Genugthuung hervor, dass man nun selbst in Deutschland anfängt, die Niederländer in italienischer Tracht zu durchschauen und als solche zu erkennen. Und so darf ich mich denn der Hoffnung überlassen, auch die vielen andern von mir sowol in München als in Dresden und Wien als nordische Nachahmungen bezeichneten Bilder binnen weitern zehn Jahren als solche von den Directionen jener Galerien bestätigt zu sehen.

Bode aus dem Depot des Berliner Museums ein grosses Tafelbild hervorgezogen und von ihm als Werk Lionardo's *urbi et orbi* proclamirt wurde. Die Pinakothek zu München wollte nun, wie dies leicht begreiflich ist, ihrerseits auch nicht hinter den Galerien von Dresden und Berlin zurückbleiben, und so ward nach einem andern Jahrzehnt auch jene deutsche Bildersammlung durch ihren gelehrten Custos, Herrn Bayersdorffer, mit einem Lionardo-Werk beglückt. Es war dies das dritte Attentat, das in einem Zeitraum von nicht mehr als 20 Jahren in Deutschland gegen den grossen Florentiner begangen wurde.

Der sogenannte Lionardo der Münchener Pinakothek ist auch ein Madonnenbild und darf als Doppelgänger in grösserm Format des Dresdener Bildes betrachtet werden. Meiner Ueberzeugung nach wurden beide Bilder, das in Dresden sowol als jenes in München, von einem sehr untergeordneten Maler aus Flandern nach Zeichnungen des Verrocchio angefertigt. Diese Zeichnungen mögen dem Flamänder, sei es nun von Lorenzo di Credi, dem Erben seines Lehrers Verrocchio, sei es auch von einem andern Künstler in Florenz zur Benutzung anvertraut oder auch verkauft worden sein.

Nach diesen vielleicht allzu langen, jedoch, wie mir scheint, nöthigen Vorbemerkungen kommen wir nun zur Sache selbst und trachten wir vor allem, dabei die charakteristischen Merkmale auch dieses Meisters festzustellen, nach unserm Brauch ausgehend von zwei authentischen und von jedermann als solche anerkannten Werken des Verrocchio, nämlich dem verdorbenen Bilde mit der „Taufe Christi“ in der Florentinischen Akademie und der Zeichnung mit dem reichgelockten Engelskopf in den Uffizien (die wir zum bessern Verständniss hier reproduciren). Diese Merkmale scheinen mir die folgenden zu sein:

1) die Stirn hoch und sanft gewölbt;

2) das Auge breit geschlitzt, sehr gross, mit langen Wimpern;

3) die Brauen kaum durch einen Schatten angedeutet;

4) die Nasenflügel, wie bei Botticelli, etwas angeschwollen und das Nasenloch rund (bei Botticelli ist es meist länglich) und nicht in den Nasenflügel auslaufend;

5) die Lippen wellenförmig bewegt.

Diese charakteristischen Merkmale, die wir auch auf dem als Verrocchio-Zeichnung von jedermann anerkannten Blatte in den Uffizien gewahren, erlauben nun mir als Werke Verrochio's auch noch die folgenden Zeichnungen zu betrachten:

2) Den schönen weiblichen Kopf[1] mit dem reichen Haarputz in der Sammlung von Mr. John Malcolm zu London (Nr. 338 im Robinson'schen Kataloge und der norditalienischen Schule zugetheilt). (†)

3) Die Silberstiftzeichnung im Dresdener Kupferstichcabinet; der vorigen Zeichnung bei Malcolm blutsverwandt. (†)

4) Die Silberstiftzeichnung zu einem Engel im Forteguerri-Monument zu Pistoja; im Britischen Museum, Band XXXIV (1860—6—16—29 bezeichnet) und als von der Hand des Lorenzo di Credi betrachtet.[2] (†)

---

[1] Siehe: Vasari, V, 144: „*Sono alcuni disegni di sua* (d. h. des Verrocchio) *mano nel nostro Libro fatti con molta pazienza e grandissimo giudizio* (mit grossem Fleiss und mit noch grösserm Verständniss); *infra i quali sono alcune teste di femmina con bell' arie ed acconciature di capelli, quali, per la sua bellezza, Lionardo da Vinci sempre imitò.*"

[2] Die im nämlichen Band XXXIV des Britischen Museums: 1875—6—12—15 und 1875—6—12—16 bezeichneten Federskizzen, die auch dort noch immer unglaublicherweise dem Verrocchio zugetheilt werden, gehören zu jenem Skizzenbuch eines schwachen Bildhauers, von welchem Blätter in Berlin, in Lille, beim Herzog

ENGELKOPF, ZEICHNUNG DES VERROCCHIO, IN DER UFFIZIEN-SAMMLUNG ZU FLORENZ. S. 350.

FRAUENKOPF, SCHWARZE KOHLEZEICHNUNG DES VERROCCHIO,
IN DER SAMMLUNG MALCOLM IN LONDON. S. 350.

SILBERSTIFTZEICHNUNG DES VERROCCHIO, IM KUPFERSTICHCABINET ZU DRESDEN.

[Nach der Originalphotographie von A. Braun & Comp. in Dornach.] S. 350.

FÜNF KINDERSTUDIEN, FEDERZEICHNUNG DES VERROCCHIO, IM LOUVRE (FÄCHER IM ZIMMER X).

S. 351.

5) Das Blatt im Fächer des Zimmers Nr. X im Louvre, auf dessen beiden Seiten nackte Putten in verschiedenen Stellungen mit der Feder dargestellt sind. Auf der einen Seite befinden sich fünf, auf der andern vier solcher Kinderstudien. (†) Ich bitte nun, dieses Blatt (das ich vor Jahren im Depot des Louvre zu entdecken die Freude hatte) mit den Blättern des sogenannten Skizzen- und Notizbüchleins des Verrocchio vergleichen zu wollen, und ich zweifle nicht, dass selbst die Laien den ungeheuern Abstand zwischen dem einen und dem andern Zeichner sogleich erkennen werden.

Sind nun die soeben von mir angeführten Zeichnungen wirklich von der Hand des eminenten florentinischen Bildhauers Verrocchio, wie ich glaube und wie dies hoffentlich selbst Herr Director Bode nicht wird bestreiten wollen, so folgt daraus, dass die von ihm als Werke Verrocchio's angepriesenen Bilder in der Florentiner Akademie, im Berliner Museum, in der englischen National-Gallery unmöglich von demselben Meister herrühren können, da wir auf keinem derselben die soeben von mir bezeichneten und für Verrocchio charakteristischen Merkmale gewahren.

„Gut, gut, dem sei nun wie ihm wolle", dürfte mancher meiner systematischen Gegner mir antworten, „damit habt Ihr jedoch noch keineswegs uns den unwiderleglichen Beweis geliefert, dass die Madonnenbilder in Dresden und in München nicht Werke Lionardo's sein können, die er in seiner frühen Jugend in Florenz nach den soeben von Euch uns bezeichneten Zeichnungen seines Lehrers Verrocchio ausführte."

Darauf erlaube ich mir zu antworten, erstens, dass der Typus dieser zwei Madonnen weder dem der Ma-

---

von Aumale, im Louvre und anderwärts noch sich befinden. Eins jener Blätter trägt das Jahr 1489; Verrocchio starb, wie bekannt, bereits im Jahre 1488.

donna in der kleinen „Verkündigung“ (Nr. 158 unter dem Namen des Lorenzo di Credi) im Louvre, noch viel weniger demjenigen der „*Vierge aux rochers*“, ebenfalls in der Louvre-Galerie, entspricht; und diese beiden letztern Bilder werden auch von Herrn Dr. Bode als Werke aus der ersten florentinischen Epoche Lionardo's betrachtet.

Zweitens bemerke ich, dass so wenig aus dem einen wie aus dem andern der zwei Madonnenbilder in Dresden und in München ein frischer, jugendlicher Hauch weht, sondern beide scheinen mir von ein und derselben, zwar schwachen, allein schon sehr routinirten Hand herzurühren; braucht man doch wahrlich, um dies einzusehen, keinen besonders feinen Kunstsinn zu besitzen! In der Hoffnung jedoch, unbefangene Kunstfreunde — nicht Fachmänner — für unsere Ansicht zu gewinnen, gebe ich hier beide Bilder reproducirt wieder.

Vielleicht täusche ich mich in meiner Voraussetzung; allein mir erscheint es fast unmöglich, dass ein kunstsinniges, vorurtheilsfreies Auge im Dresdener Bilde (Nr. 13) nicht sogleich die verfehlte Modellirung des Leibes beim Christkinde mit den abscheulichen Fettablagerungen, mit der unmöglichen Brust, mit den hässlichen Füssen und mit der pfotenartigen rechten Hand gewahren sollte! Ueberdies ersuche ich meine Leser noch das schafartige Aussehen des Johannesknaben mit seinem grausig modellirten rechten Arm zu betrachten. Und dann diese steifen Vorhänge, die wie aus Holz geschnitzt aussehen, und das lächerlich kleine Kissen auf dem Bette! Nein, nein, so etwas kann kein Florentiner Künstler, am wenigsten der stets so geschmackvolle Lionardo verübt haben! Das ist niederländische Arbeit und zwar, wie mir scheint, von demselben schwachen Meister, der nach einer andern Vorlage des Verrocchio auch das Blatt Nr. 428 in den Uffizien ausgeführt hat (Braun, Nr. 429, unter dem Namen des Lionardo).

MADONNENBILDCHEN, EHEMALS DEM LEONARDO,
GEGENWÄRTIG DEM LORENZO DI CREDI ZUGESCHRIEBEN.
IN DER KÖNIGL. GALERIE ZU DRESDEN.

[Nach der Originalphotographie von A. Braun & Comp. in Dornach.] S. 353.

Ist nun das Dresdener sogenannte Lionardo-Bild mir durch wiederholte Autopsie wohlbekannt, so kenne ich dagegen dessen Doppelgänger in München blos aus der guten Photographie, die uns Hanfstängl davon lieferte. Dieses Madonnenbild galt ehedem in Günzburg, wo es erworben wurde, für die Arbeit Dürer's, also eines nordischen Meisters, und dies war jedenfalls, wie ich glaube, wenn auch nicht ins Schwarze, so doch wenigstens in die Scheibe geschossen. Die Lionardo-Taufe erhielt das Bild erst am Isarstrand durch die Bemühungen des Herrn Custos Bayersdorffer, der dann sogleich auch dafür sorgte, in allen grössern öffentlichen Blättern Deutschlands von dieser seiner grossen Entdeckung Kunde zu geben. Und so geschah es, dass selbst ein in ganz Deutschland mit Recht hochangesehener Kunsthistoriker, Professor Lübke, sich leider ebenfalls hinreissen liess, die Bayersdorffer'sche Taufe für baare Münze zu nehmen und zu bestätigen. Es gehört nun meinerseits eine um so grössere Kühnheit dazu, allen diesen gelehrten und triumphirenden Stimmen in Deutschland mit Nachdruck entgegenzutreten, doch „*ogni viltà convien che qui sia morta*". Vor einer solchen Caricatur an einen so grossen Meister, wie Lionardo da Vinci zu denken, ist in meinen Augen Hochverrath nicht nur an der italienischen Kunst, sondern auch am guten Geschmack, und ich kann kaum glauben, dass auch nur ein einziger ausübender Künstler von Ruf dem Urtheile des Herrn Bayersdorffer wird beistimmen wollen. Ein feiner italienischer Kunstfreund, den ich gebeten hatte, bei seiner Durchreise durch München mir den Eindruck mitzutheilen, den ihm jenes neuentdeckte Lionardo-Bild gemacht habe, antwortete mit folgenden Worten: „Ich bildete mir zuerst ein, dass es sich hier wieder um eins jener vielen mehr oder weniger Lionardesken Bilder aus der Mailänder Schule handelte oder auch um eine der nicht seltenen alten Copien

irgendeines jener Lionardesken. Allein bei diesem Madonnenbilde in München sind wir noch um eine viel grössere Strecke von Lionardo entfernt. Es ist dies ein Gemälde, das schon an der Thürschwelle einem laut ins Gesicht zuzurufen scheint: Ich bin nicht aus Italien gebürtig. Ueberdies ist es sehr hässlich. Der Herr Custos dieser Galerie soll, wie ich höre, ein grundgelehrter Mann sein, was man gewiss nicht von den Galeriedirectoren und Custoden bei uns in Italien sagen kann, aber ich bin andererseits vollkommen überzeugt, dass es doch keinem unter denselben hätte in den Sinn kommen können, in einem so einfältigen Madonnengesichte und in dieser noch einfältigern Fratze des Jesusknaben den Geist und die Hand eines Lionardo wittern zu wollen!“ Dieses Urtheil stimmt nun ganz und gar mit demjenigen überein, das ich selbst auch aus der Photographie des Bildes mir schon längst gebildet hatte.

Da jedoch meine Gegner mir vorwerfen könnten, dass das oberflächliche Auge eines welschen Kunstfreundes die Dinge ganz anders sehe, als die eines gelehrten deutschen Fachmanns, so soll hier zugleich auch die Beurtheilung jenes Münchener Lionardo-Bildes durch einen Deutschen mitgetheilt werden. Dieses Urtheil rührt von einem völlig unbefangenen Kunstbeflissenen her, und lautet also: „Ich glaube übrigens, dass die neue Münchener Bezeichnung von Lionardo's Werk die Berliner vollständig schlägt. Zwar kenne ich bisjetzt das Münchener Madonnenbild, welches als Erzeugniss der frühern florentinischen Epoche des Künstlers in die Pinakothek gekommen ist, nur aus einer Autotypie, allein diese sagt genug. Die ganz niederdeutsche oder niederländische viereckige Stirn der Madonna, der himmelnde Blick des Kindes, die harten Falten, die leblose hässliche Hand der Maria, der linke Klumpfuss des Kindes, diese unruhigen, spitzblätterigen Blumen und

DAS NEUE SOGENANNTE LEONARDOBILD IN DER PINAKOTHEK ZU MÜNCHEN.

[Nach der Originalphotographie von Hanfstaengl.] S. 354.

endlich die Landschaft, welche in dieser Weise bei Lionardo erst nach der Uebersiedelung in die Lombardei vorkommt: dies alles sollte meiner bescheidenen Ansicht nach doch eher an eine Nachahmung als an Lionardo selbst denken lassen."

Indem ich nun auch dieses Urtheil eines jungen und vielversprechenden deutschen Kunstbeflissenen glaube ganz und gar bestätigen zu dürfen, sei mir nur noch erlaubt, auch meinerseits auf einige andere Mängel aufmerksam zu machen, die mir besonders geeignet erscheinen, selbst einem Anfänger in der Kunstwissenschaft begreiflich zu machen, dass ein solch schwaches Machwerk, wie dieses Münchener sogenannte Lionardo-Bild, unmöglich von einem grossen Künstler herstammen kann.

Vorerst muss ich erklären, dass ich das Münchener Bild für eine frühere und viel schwächere Redaction des Dresdener Bildes halte; an Stelle des miniaturartig ausgeführten Blumengefäss wurde im Bilde in Dresden der Johannesknabe gesetzt. Dieselben am Dresdener Bilde von mir bezeichneten Mängel in der Modellirung am Leibe des Christkindes wiederholen sich auch im Münchener Bilde, nur dass hier überdies der linke Arm des Kindes gar nicht am rechten Platze sich befindet und folglich unmöglich an der Schulter ansitzen kann. Derselbe schwebt für sich in der Luft. Die Menge sehr hässlicher und dazu ganz unmotivirter Falten auf der Brust und am linken Arm der Maria entsprechen keineswegs dem Faltensystem am untern Mantelknäuel der Jungfrau; während die Falten oben ganz und gar dem Flamänder selbst angehören, sind die letztern ohne Zweifel irgendeiner Faltenstudie Lionardo's oder des Lorenzo di Credi nachgebildet. Auch gewahrt man unter dem linken Busen der Madonna ein paar jener hackenartiger Falten, welche ebenfalls für die nordische Abstammung des Bildes Zeugniss ablegen.

Nach diesen Auseinandersetzungen wird es mir gestattet sein, im Namen aller Kunstfreunde Italiens, ja der Welt, gegen dergleichen Blasphemien zu protestiren, in der Hoffnung, dass früher oder später auch dieses „Stück“ von der Direction nach Schleissheim in die Verbannung gesandt werden wird.

Da ich mich nun durch das Bildchen Nr. 13 der Dresdener Galerie genöthigt sah, den heiklen Gegenstand gründlicher als vorher zu besprechen, so will ich diese Gelegenheit benutzen, um zur Belehrung jener Kunstjünger, die gewillt wären, die Resultate der seit langen Jahren von mir in dieser Richtung gemachten Studien zu controliren, mehrere solche nordische Nachahmer italienischer Meister zu bezeichnen, die ich in verschiedenen Bildersammlungen ausserhalb Italiens gefunden zu haben glaube.

Die Niederländer in italienischem Gewande in den Galerien Italiens habe ich grösstentheils im ersten Bande dieser meiner „Kunstkritischen Studien“ schon angeführt. Es ist mir allerdings zu Ohren gekommen, dass etliche deutsche Kunstforscher, darunter einige mir nicht übelwollende, schon 1880, beim Erscheinen meines Büchleins über die Werke italienischer Meister in den deutschen Galerien, mir den herben Vorwurf gemacht haben, dass ich für alle italienischen Bilder, die mir gering erschienen, nordische Meister verantwortlich machen möchte. Einen solchen Vorwurf hätte ich wahrlich nicht erwartet, zumal nicht in diesen meinen alten Tagen, wo ich mir mehr denn je bewusst bin, keine dergleichen chauvinistischen Abgeschmacktheiten noch im Kopfe zu haben. Ich glaube die Völker Europas hinlänglich zu kennen, um nicht dem einen alles Gute, dem andern alles Schlechte zumuthen zu wollen, wie es leider in neuester Zeit mehr als je zur Mode geworden ist.

Für ein deutsches Auge, welches sich namentlich an den Gemälden der Niederländer und der einheimischen

Meister gebildet hat, dürfte allerdings dieses Studium der nordischen Nachahmungen schwerer fallen, als dies vielleicht bei einem Franzosen oder einem Italiener der Fall ist; ich habe mich jedoch überzeugt, dass auch ein Deutscher, der wirklich Kunstsinn und Beobachtungsgabe besitzt und nicht blos ein grundgelehrter Fachmann ist, in verhältnissmässig kurzer Zeit auch hierin es weiter bringt, als man es erwarten sollte.[1]

Folgende sind also die sogenannten italienischen Bilder, welche ich glaube für nordische Arbeiten halten zu dürfen:

In Wien:

In der Fürstlich Lichtenstein'schen Galerie.

1) Die Copie der sogenannten Madonna Franz I. von Raffael, dort dem Polidoro da Caravaggio zugeschrieben.

In der k. k. Gemäldesammlung der Akademie der bildenden Künste.

2) Nr. 55, Christus und das kanaanitische Weib, dort der altflorentinischen Schule zugetheilt.

3) Ebendaselbst: Nr. 60, Christus und die Samariterin am Brunnen, ebenfalls der altflorentinischen Schule gegeben.

---

[1] Um den Anfängern dieses Studium zu erleichtern, rathe ich ihnen die Photographien der folgenden zwei Blätter mit Händestudien sich anschaffen zu wollen: das eine Blatt befindet sich in der Universitätssammlung von Oxford unter dem Namen Raffael's, Braun 19. Nach meiner Ansicht gehört diese Zeichnung in die Schule Holbein's. Man betrachte namentlich die Form der Nägel und vergleiche sie sodann mit der Nagelform des Daumens auf Holbein'schen Porträts. Das andere Blatt ist ebenfalls eine Händestudie und befindet sich unter dem Namen des Parmeggianino in Chatsworth, Braun 158. Auch auf diesem Blatte ist die Nagelform sehr bezeichnend.

4) Ebendaselbst: Nr. 1084, Thronende Madonna, der Schule von Padua zugetheilt. Die Madonna mit dem Kinde ist dem berühmten Bilde des Mantegna, Nr. 254 im Louvre („*la Madonna della Vittoria*") entnommen, die hässlichen Engel sind Zugabe des Nordländers.

5) Ebendaselbst: Nr. 1128, Martyrium des heiligen Sebastianus, der oberitalienischen Schule des 15. Jahrhunderts zugeschrieben.

6) Ebendaselbst: Nr. 464, das Jesuskind mit dem Johannesknaben.

In der Belvedere-Galerie.

7) Saal II, Nr. 38, Bildniss eines jungen braunbärtigen Mannes in drei Ansichten, unter dem Namen Tizian's; auch auf diesem Bilde wolle man die Form der Nägel besonders betrachten; dieses Porträt wurde übrigens schon von Storffer dem Martin de Vos und von Mechel dem Johann von Calcar, also richtig zwei nordischen Meistern zugetheilt, von den Verfassern der italienischen Kunstgeschichte jedoch, Crowe und Cavalcaselle, dem Lorenzo Lotto.

8) Ebendaselbst: Saal II, Nr. 23, Porträt eines vornehmen Mannes, der die Linke am Degengriffe hält, unter dem Namen Tizian's; von den Kunsthistorikern Crowe und Cavalcaselle dem Girolamo da Treviso zugeschrieben.

9) Ebendaselbst: Saal IV, Nr. 10, Christus mit dem Kreuze, der Schule des Lionardo zugeschrieben; nach meiner Ansicht niederländische Nachahmung des B. Luini.

10) Ebendaselbst: Saal IV, Nr. 11, die Befreiung der Andromeda, niederländische Copie.

In der gräflichen Galerie Harrach.

11) Auch in dieser Sammlung befindet sich nebst mehrern andern niederländischen Nachahmungen ein

kreuztragender Christus, wie wir ihn auch in der Doria-Galerie und in der des Fürsten Borghese in Rom, in der von Dresden, sowie auch in Lützschena antreffen. Es war dies ein Gegenstand, der, wie es scheint, die frommen Niederländer ganz besonders anzog.

In München:

In der Pinakothek.

12) Saal VIII, Nr. 996, männliches Bildniss, unglaublicherweise der altflorentinischen Schule zugetheilt; ist ein untrüglich deutsches Machwerk.

13) Ebendaselbst: Nr. 1032, die Beweinung Christi dem M. Basaïti zugeschrieben.

14) Ebendaselbst: Nr. 1084, eine Gesellschaft von neun Personen, die sich mit Gesang unterhält, dem Sebastiano Florigerio zugemuthet.

15) Ebendaselbst: Nr. 1088, der heilige Hieronymus, einem Meister aus Brescia, also einem Italiener zugetheilt.

16) Ebendaselbst: Nr. 1041, Madonnenbild, Nachahmung nach Lionardo da Vinci.

17) Ebendaselbst: Nr. 1042, Madonnenbild, desgleichen.

In Dresden:

In der Gemäldegalerie.

18) Nr. 102, Christus, sein Kreuz tragend, dem Seb. del Piombo zugeschrieben.[1]

19) Nr. 197, Christus und die Ehebrecherin.[2]

---

[1] Bezeichnend die Form des rechten Daumennagels.

[2] Diese niederländische Copie nach Lorenzo Lotto ist sehr geeignet für das Studium der niederländischen Auffassungs- und Darstellungsweise; alles ist hier carikirt. Auch auf diesem Bilde studire man die Nagelform des naturalistischen Niederländers.

20) Nr. 195, Maria mit dem Kinde und vier Heiligen, Copie eines schwachen Niederländers nach dem Originalbilde des Lorenzo Lotto bei Lord Ellesmere.

21) Ebendaselbst: Nr. 199, die Berufung des Matthäus, dem Giovan Antonio da Pordenone zugeschrieben.

22) Ebendaselbst: das wüste Madonnenbild von „Caitone", deutsche Waare aus dem vorigen Jahrhundert.

23) Ebendaselbst: die heilige Magdalena des Correggio.

In Frankfurt:

In der Sammlung des Städel'schen Instituts.

24) Der heilige Wilhelm, dem Dosso Dossi zugetheilt; das Originalbild ist in der Sammlung von Hampton Court.

In Oldenburg:

25) Die „Herodias"; dem Andrea Solario zugeschrieben, niederländische Nachahmung nach Solario.[1]

In Paris:

In der Louvre-Galerie.

26) Nr. 520, Männliches Porträt, der venetianischen Schule zugetheilt.[2]

In England:

In der National-Gallery zu London.

27) Nr. 1052, Männliches Porträt, der Mailänder Schule zugeschrieben.

---

[1] Dies leuchtet allein schon aus der Photographie des Bildes hervor.

[2] Von Herrn Mesnard dem Giulio Campi zugetheilt („*Chronique des Arts*", 1889).

In Oxford:

Sammlung des Christ-Church-College.

28) Zwei Kinder, die sich umarmen.

29) Ebendaselbst: Copie nach dem Madonnenbilde Raffael's bei Lord Ellesmere zu London, von dem es auch im Museum von Neapel eine andere niederländische Copie gibt.

In Darmstadt:

Herzogliche Sammlung.

30) Die liegende Venus, dem Tizian zugeschrieben, deutsche Nachahmung aus dem vorigen Jahrhundert, nach dem Bilde Giorgione's in der Dresdener Galerie

Es wäre mir ein Leichtes, noch ein anderes Dutzend. dergleichen nordischer Nachahmungen in italienischer Tracht den soeben genannten hinzuzufügen, allein ich glaube, dass die dreissig soeben angeführten als Fingerzeig für den Lernbegierigen hinreichen werden.

Von Bernardino Pintoricchio dagegen besitzt die Dresdener Galerie in dem reizenden Bildnisse eines Jünglingsknaben, Nr. 41, ein ganz vorzügliches Werk aus der Frühperiode (um 1480) des Meisters. Dieses Gemälde ist auch insofern interessant, als man, wie ich glaube, sowol aus der Technik als auch aus der Qualität der Tempera die Schule erkennen kann, aus welcher Bernardino Betti hervorging, ich meine die seines Landsmanns Fiorenzo di Lorenzo.

Das schwache Madonnenbild, Nr. 22, gehört meiner Meinung nach nicht dem Lorenzo di Credi, sondern wol eher einem schwachen Zeitgenossen desselben, der bei Sandro Botticelli gearbeitet; und der nämlichen Ansicht scheinen ebenfalls sowol die Herren Crowe und Cavalcaselle (III, 413) als auch die Galeriedirection zu huldigen.

Als echte Werke des Lorenzo di Credi sind dagegen die unlängst erworbenen zwei Bilder, Nr. 14 und 15, zu betrachten. Das erstere stellt die Jungfrau dar, das vor ihr liegende Kind anbetend, welches sich nach einem Stieglitz umsieht; im zweiten sehen wir die Jungfrau auf einem Throne sitzend und das segnende Kind haltend, zu ihrer Rechten der heilige Sebastianus, links der Evangelist Johannes. Beide Gemälde sind durch Restaurationen sehr hart mitgenommen worden.

Was das Bildchen Nr. 38, den heiligen Crispinus, anbelangt, so ist es, wie auch Herr Director Woermann zugibt, nur als Schulbild zu betrachten. Die Herren Crowe und Cavalcaselle wollen zwar auch in diesem Fragmente aus der Peruginischen Schule die Hand des Meisters erkennen und schreiben diesen unbedeutenden Crispinus dem ebenso gleichgültigen Maler Melanzio aus Montefalco bei Foligno zu (III, 254).

Auch würde heutzutage schwerlich ein Kunstfreund dem verstorbenen Baron von Rumohr noch beipflichten und mit ihm vor der „Anbetung der Könige", Nr. 42, an Marco Palmezzano von Forli denken. Mir erscheint dieses kümmerliche Machwerk als eine schwache Copie nach einem Bilde aus der Peruginischen Schule, und seine richtige Stelle wäre daher, wenn ich es wagen darf der verehrlichen Direction einen Rath zu ertheilen, im Depot der Galerie.

HANDZEICHNUNGEN

ITALIENISCHER MEISTER IM KUPFERSTICHCABINET.

Die Dresdener Sammlung von Zeichnungen ist zwar nicht so reich an Originalblättern hervorragender italienischer Meister aus dem 15. und 16. Jahrhundert wie die Münchener, besitzt deren jedoch immerhin ein paar Dutzend, welche mir würdig erscheinen, den Kunstbeflissenen zum Studium anempfohlen zu werden.

Bei meinem letzten Besuch der sympathischen Residenzstadt Sachsens war die Direction der Galerie gerade damit beschäftigt, auch diese werthvolle Sammlung besser zu ordnen und manches Blatt darin richtiger zu bestimmen, als dies ehedem der Fall war; und, ist es mir erlaubt, aus den wenigen Mittheilungen, welche Herr Director Woermann die Gefälligkeit hatte mir hierüber zu machen, einen Schluss zu ziehen, so dürfte die Direction in den Umtaufen der Zeichnungen der italienischen Meister zum grossen Theil den vor zehn Jahren von mir ausgesprochenen Ansichten sich angeschlossen haben. Da es mir nun aber nicht bekannt ist, in welcher Reihenfolge und Ordnung die Handzeichnungen im Kupferstichcabinet inzwischen aufgestellt worden sind, so will ich meinerseits diesmal die Musterung mit der umbrischen Schule beginnen, um sie dann mit der der Venetianer zu beschliessen.

Meine verehrlichen Gegner und Widersacher werden auch bei dieser Gelegenheit nicht ohne Genugthuung wieder constatiren können, dass ich vor zehn Jahren auch in der Bestimmung der Handzeichnungen leider manchen Fehltritt begethan habe, den ich, dank meinen in der Zwischenzeit mit Liebe und Fleiss fortgesetzten Studien, nun die Freude habe ohne die Hülfe anderer tilgen zu können. Und man wolle mir gestatten, es auch

hier zu wiederholen, dass das Studium und folglich die richtige Erkenntniss der Entwürfe und Zeichnungen der alten Meister keineswegs eine so leichte Sache ist, wie dies viele meiner hitzigen jugendlichen Gegner in Deutschland sich einzubilden scheinen. Es gehört jahrelange, unausgesetzte Uebung des Auges dazu, um mit den Formen und, was mir noch viel schwieriger erscheint, um mit der den hervorragenden Meistern eigenthümlichen Anschauungs- und Darstellungsweise auch nur einigermaassen vertraut zu werden. Man mache sich ja darüber keine Illusionen. Selbst bei den glänzendsten Anlagen und dem eifrigsten Fleisse dürfte ein Kunstbeflissener auch nach mehrjährigem, mit Liebe gepflegtem Studium es damit kaum zu einer approximativen Sicherheit bringen; ohne angeborenen Kunstsinn aber wird all seine Mühe und Anstrengung durchaus erfolglos bleiben. Und in der That haben wir es selbst noch in der neuesten Zeit erleben müssen, dass selbst im gelehrten Deutschland gefälschte Blätter Dürer's und Rembrandt's, also sogar Werke zweier einheimischer Meister, aus der von Klinkosch'schen Sammlung in Wien, von Autoritäten ersten Ranges für echt gehalten und somit um theuern Preis erworben wurden!

Lassen wir jedoch diesen höchst unangenehmen Gegenstand fallen, der nur böses Blut machen kann, und beginnen wir nun ohne weiteres unsere Musterung.

Nach dem Kataloge Braun's in Dornach besässe die Dresdener Sammlung nicht weniger als neun Zeichnungen Raffael's. Betrachten wir dieselben der Reihe nach:

1) Vor allen fällt uns da ein grosses rundes Blatt in die Augen, dessen Federzeichnung zur Randverzierung eines Bronze- oder Silbertellers bestimmt zu sein scheint. Diese poetisch gedachte Zeichnung stellt Neptun dar auf einem von zwei Meerpferden gezogenen Wagen stehend; dem Seegotte folgen Najaden, auf Delphinen

reitend, Amoretten von Meerungeheuern getragen, Silen auf einer Schildkröte, Meerrosse von Centauren geführt u. s. w., kurz, ein ganz Homerisches Bild. Diese Zeichnung, zuerst leicht mit dem Röthel entworfen und sodann mit der Feder übergangen und ausgeführt, soll nach Passavant eben jene sein, welche Raffael laut Vasari für seinen Gönner, den reichen sienesischen, in Rom ansässigen Kaufmann Agostino Chigi anfertigte, um sie von Cesarino Rosetti aus Perugia in Metall ausführen zu lassen (Braun 74). — Vor zehn Jahren erschien auch mir dieses Blatt als von der Hand des Urbinaten; nach meinen in der Zwischenzeit fortgesetzten Studien bin ich jedoch zur Einsicht gelangt, dass die Formen auf diesem interessanten Blatt denen Raffael's durchaus nicht, wol aber denen auf den Zeichnungen seines geistreichen Nachahmers Perino del Vaga entsprechen. (†) Denselben Rosstypus gewahren wir überdies ebenfalls auf der schönen getuschten Zeichnung Perino's in der Salle aux boîtes im Louvre „Moses der durch das Rothe Meer zieht", auch dort fälschlich Raffael zugetheilt (Braun 275), und noch deutlicher auf der andern ganz vorzüglichen Tuschzeichnung des Perino, ebenfalls einen Triumphzug Neptun's darstellend, in der Albertina zu Wien (Braun 21). Die Bewegung Neptun's und der Rosstypus sind auf beiden Zeichnungen dieselben.

Ein anderes Blatt Perino's del Vaga mit einer ähnlichen Composition befindet sich in der Sammlung der Universität zu Oxford und führt im Robinson'schen Katalog die Nr. 83 und den Namen des Giulio Romano, während Passavant dieselbe wieder dem Raffael zuerkennt. (†)

2) Auf einer zweiten Federzeichnung erblicken wir Eva aufrecht stehend mit dem Apfel in der Linken, (Braun 75). Weder die Form der Hände, noch die des Ohres, noch die Strichführung weisen auf den Urbinaten selbst hin; auch ist der untere Theil des Leibes viel zu

unvollkommen in der Modellirung für einen Meister wie Raffael; ich betrachte dieses Blatt daher als Schulcopie. (†)

3) Eine dritte sogenannte Raffael-Zeichnung, mit dem Röthel ausgeführt, stellt einen nackten fliegenden Genius mit einem Bogen in der Linken dar (Braun 76). Nach der Modellirung des Mundes mit der geschwollenen Oberlippe, den allzu stark accentuirten Kniegelenken, der Behandlung des Haars, sowie auch nach der allzu feinen, unraffaelischen Strichführung zu schliessen, gehört auch diese Zeichnung doch wol eher dem Schüler Giulio Romano als dem Meister Raffael an. (†)

4) Drei fliegende nackte Putten; Federzeichnung (Braun 77). Alles ist verfehlt und unverstanden in dieser einfältigen Zeichnung; ich halte dieses Blatt daher für Fälschung. (†)

5) Kleines Blatt mit einer Federzeichnung zu einem Fries (Braun 78). Täusche ich mich nicht, so dürfte diese Zeichnung eher in die Schule von Fontainebleau gehören als in jene Raffael's. (†) Die Formen des Knaben deuten auf Primaticcio oder etwa auf dessen Nachahmer Niccolò dell' Abate.

6) Federzeichnung mit kämpfenden Reitern, Copie nach dem berühmten Carton von Lionardo da Vinci. Diese Zeichnung erscheint mir jetzt als viel zu roh und ungeschlacht für den Urbinaten. Man beobachte die Darstellung der Haare, der Pferdemähnen, ferner die verfehlte Modellirung der Arme und vergleiche dann dieses Blatt in Dresden mit der feinen kleinen Skizze desselben Gegenstandes auf der Zeichnung Raffael's in der Taylor-Sammlung zu Oxford (Braun 15). (†)

7) Kopfstudie, Kohlezeichnung (Braun 80). — Diese schwache Zeichnung hat ein sehr modernes Aussehen.

8) Dasselbe gilt von der nächsten Zeichnung: Kopf eines Weibes und eines Kindes (Braun 81).

9) Die Tuschzeichnung endlich mit dem Martertod

der heiligen Cäcilie (Braun 82) ist augenscheinlich wieder eins jener Blätter des Perino del Vaga, die, wie wir bereits im ersten Band meiner „Kunstkritischen Studien", S. 182—187, gesehen haben, allerwärts dem Urbinaten zugeschrieben werden. (†) Es dürfte somit, wie ich mich jetzt überzeugt halte, die Dresdener Sammlung kein einziges eigenhändiges Blatt von Raffael besitzen.

10) Von Luca Signorelli aus Cortona befindet sich in Dresden eine zwar etwas verwischte, allein echte Kohlezeichnung; vier nackte Männer in verschiedenen Stellungen (Braun 44); wahrscheinlich Studien zu Signorelli's „jüngstem Gericht" im Dom zu Orvieto.

11) Pietro Perugino, Federzeichnung mit zwei Apostelfiguren (Braun 70); doch wol nur Schulcopie.

12) Getuschte Federzeichnung mit einem Gewühl von nackten männlichen Gestalten (Braun 39). Mit Unrecht wird diese unschöne Zeichnung dem Antonio del Pollajuolo zugeschrieben, dieselbe ist unstreitig von der Hand des Girolamo Genga (†), Schülers und Nachahmers des Luca Signorelli. Der barocke, wenn auch nicht talentlose Eklektiker Genga wird in seinen Bildern sowol als auch in seinen Zeichnungen mit den allerverschiedensten Meistern verwechselt. Ich habe im ersten Bande meiner „Kunstkritischen Studien" (S. 120—121) mehrere seiner Werke angeführt. Wer daher unter meinen Lesern auch diesen italienischen Meister besser kennen zu lernen wünscht, wolle sich die von mir dort bezeichneten Braun'schen Photographien nach dessen Zeichnungen verschaffen.

13) Auch von Balthasar Peruzzi findet sich in der Dresdener Sammlung eine Federzeichnung vor, „Hercules mit der Keule" (Braun 37); dieselbe gehört seiner mittlern Epoche an. In seiner Frühzeit war er nämlich von Sodoma stark beeinflusst, wie man dies in den beiden guten Federzeichnungen der Louvre-Sammlung

(Katalog Reiset, Nr. 437) und im Fächer des Saales X, ebenfalls wie die erstere einen Triumphzug darstellend, gewahrt; in seiner spätern Zeit ahmte er den Urbinaten nach. Zu den Zeichnungen dieser letztern Epoche des Peruzzi zähle ich den Carton mit der Anbetung der Könige in der National-Gallery und die Zeichnung mit demselben Gegenstand in der Schlossbibliothek zu Sigmaringen.

14) Von den Florentinern nenne ich vor allem den B. Angelico, der hier in einem ganz vorzüglichem Blatte mit zwei Engeln vertreten ist (Braun 26).

15) Ebenfalls vorzüglich sind die wenigen Zeichnungen des Filippino Lippi, welche die Dresdener Sammlung besitzt. Ein Blatt davon zeigt uns zwei Männer, von denen der jüngere sitzend dargestellt ist, während der andere ältere mit einem langen Barte und einem offenen Buch in den Händen vor ihm steht; Schwarzkreide und Gips (Braun 32).

Demselben Filippino, und nicht, wie es im Braun'schen Katalog heisst, dem Cosimo Rosselli, gehört auch das andere Blatt an, auf welchem Johannes der Täufer und ein sitzender junger Mann daneben dargestellt sind (Braun 40 und 41). (†) Filippino ist sehr leicht zu erkennen an seiner charakteristischen Form der Hand, des Fusses und des Ohres, und doch wird derselbe nicht nur in seinen Zeichnungen, sondern selbst in seinen Gemälden sehr oft mit seinem Schüler Raffaellino del Garbo, sowie auch mit seinem Vater Fra Filippo, dann wieder mit Perugino, mit Andrea del Castagno und sogar mit Masaccio verwechselt.[1]

---

[1] Mit Fra Filippo wird er, wie ich dafürhalte, in folgenden Blättern der Louvre-Sammlung verwechselt, Braun 230 und 232; mit P. Perugino im Britischen Museum, Braun 148; mit Andrea del Castagno in einem Bilde der Florentinischen Akademie und mit Masaccio endlich im Britischen Museum (Braun 31),

16) Ein dritter florentinischer Meister ist schliesslich in der leider etwas verwischten Silberstiftzeichnung des Verrocchio vertreten (Braun 49), unter dem Namen des Lionardo da Vinci. Da ich mich oben über diese interessante Zeichnung bereits weiter ausgesprochen habe, so verweise ich meine freundlichen Leser auf jenen Abschnitt des Buches. Die andern drei im Braun'schen Katalog ebenfalls dem Lionardo zugetheilten Blätter müssen dem grossen Meister ohne weiteres abgesprochen werden, will man nicht dem tollen Beispiele folgen, den uns der jüngste deutsche Lionardo-Biograph zu geben sich erkühnte.

17) Aus der lombardischen Schule scheint mir in Dresden erstens Gaudenzio Ferrari vertreten zu sein und zwar in jener geistvollen Federzeichnung mit den zwei nackten Putten, welches Blatt im Braun'schen Katalog unter dem Namen des Correggio und der Nr. 84 angeführt ist.[1] (†)

18) Von Correggio selbst besitzt, wie mir scheint, die Dresdener Sammlung nur die getuschte Skizze zum Bilde mit dem heiligen Georg (in der Galerie daselbst). Diese Zeichnung gleicht in der Technik gar manchem Blatte der gleichzeitigen Venetianer, sie ist nämlich auf den malerischen Effect, auf die richtige Vertheilung von Licht und Schatten berechnet (Braun 85).

19) Die Röthelzeichnung mit den zwei nackten Putten dagegen (Braun 86) ist viel zu roh für den Meister und

---

und ebenfalls in Florenz in zwei männlichen Bildnissen (Fresken) Nr. 286 und 1167 in der Galerie der Uffizien. Den Kopf des Alten reproducirte Brogi unter Nr. 1167 und immerfort unter dem Namen des Masaccio, den Kopf des jungen Mannes, Selbstbildniss des Filippino, unter Nr. 286 und seinem richtigen Namen.

[1] Die Federzeichnungen des Gaudenzio sind sehr selten, die meisten seiner Entwürfe sind mit Tusche und Gips auf blauem Papier ausgeführt. Eine ziemliche Anzahl derselben befinden sich in der Sammlung der königl. Bibliothek in Turin.

dürfte wol nur eine der vielen Copien sein, die aus der Schule der Caracci auf uns gekommen sind.

20) Auch vom Mailänder Cesare da Sesto besitzt Dresden eine gute Röthelzeichnung, Nr. 2 in der Mappe I der „Lombarden". Dieselbe stellt eine sitzende Madonna mit dem Kinde vor, rechts neben ihr die heilige Elisabeth mit dem kleinen Johannes, links ein Engel. Wer andere Zeichnungen dieses Meisters kennen zu lernen wünscht, findet sie im ersten Bande meiner „Kunstkritischen Studien" (S. 212—214) verzeichnet.

21) Ein anderer, allein viel geringerer Mailänder Künstler, Aurelio Luini, Sohn des Bernardino, ist in derselben Mappe I, Nr. 18, vertreten mit einer Zeichnung, den an die Säule gebundenen Christus darstellend. Wie die meisten Zeichnungen dieses Malers ist auch diese Federzeichnung mit Gips gehöht. In derselben Technik ist von Aurelio auch die Zeichnung zu seinem grossen Bilde, den Märtyrertod des heiligen Andreas darstellend, in der Brera-Galerie, ausgeführt. Diese letztere Zeichnung befindet sich in der Bildersammlung des erzbischöflichen Palastes zu Mailand.

22) Unter den Venetianern nenne ich vor allen die für den seltenen Meister Jacopo de Barbarj höchst charakteristische Federzeichnung, auf der die Entführung einer Sirene durch einen Tritonen dargestellt ist. Dieses Blatt ging ehemals unter dem Namen des Lorenzo di Credi und gehörte als solche dereinst dem französischen Kunstkenner Mariette. Sehr charakteristisch für Jacopo de Barbarj ist, wie bereits oben bemerkt wurde, die grosse runde Schädelform, der halbgeöffnete Mund, die klobige Daumenspitze.

23) Grosse getuschte Zeichnung, mit der Darstellung einer thronenden Maria und dem Kinde; an den Seiten des Thrones die Heiligen Faustinus und Jovita, die Schutzpatrone der Stadt Brescia; auf den Stufen des Thrones drei musicirende Engel; Hintergrund Bergland-

schaft. Oben auf dem Blatte steht „Johan Bellino“ geschrieben, früher also diesem Meister zugetheilt und als solche von Braun unter Nr. 51 reproducirt. Diese für den Meister charakteristische Zeichnung gehört jedoch zweifellos dem Vittore Carpaccio, dem Zeitgenossen der Bellini, an und ist der Entwurf zu einem grossen Tafelbilde, welches vor 30 Jahren noch in der Sammlung Averoldi zu Brescia sich befand und sodann von der National-Gallery zu London erworben wurde, jedoch auf der Seefahrt dahin zu Grunde gegangen sein soll. Jenes Bild war mit dem Namen des Meisters und mit der Jahreszahl 1519 bezeichnet, demnach eins der letzten Werke des liebenswürdigen und so naiven Malers. Zur Belehrung der Anfänger mögen hier noch einige andere Zeichnungen des Carpaccio zum Studium angeführt werden; dieselben befinden sich alle in der Uffizien-Sammlung zu Florenz:

1) Jüdische Richter verurtheilen einen Christen zum Martertod (Philpot Nr. 919).

2) Die Darstellung der Maria im Tempel (Brogi in Florenz Nr. 1857).

3) Der heilige Georg, der auf dem offenen Platze einer Stadt den Drachen erlegt, Nr. 1287 des florentiner Katalogs von Ferri. Entwurf zu einem Bilde des Meisters in Venedig.

4) Beschneidung Christi (Philpot Nr. 918).

5) Madonna und Christkind, rechts der heilige Rochus, links der Täufer (Philpot Nr. 917).

Auch die andere Tuschzeichnung in Dresden, „die Grablegung Christi“, unter Giambellino's Namen, wurde diesem grossen Meister ohne allen Grund zugeschrieben.

24) Federzeichnung, auf der eine befestigte Stadt auf einer Flussinsel dargestellt ist; am Ufer des Flusses zwei Soldaten mit Hellebarden; auf dem Flusse mehrere Schiffe. Im Braun'schen Katalog, Nr. 63, unter dem Namen Tizian's reproducirt und als solche selbst von

den Kunsthistorikern Crowe und Cavalcaselle in ihrem „Leben Tizian's“ citirt. Demselben Meister wurde in Dresden vor zehn Jahren auch noch die Federzeichnung mit einem Mann zu Pferde, dem ein anderer zu Fuss die Aufschrift auf einem Steine zu erklären scheint, zugeschrieben. Nach meiner Ansicht gehören jedoch beide Blätter zweifellos dem Domenico Campagnola an.

Dieser nicht uninteressante phantasiereiche Künstler, dessen fein ausgeführte Federzeichnungen mit phantastischen Landschaften bereits in den ersten Decennien des 16. Jahrhunderts von den venetianischen Kunstfreunden geschätzt und gesammelt wurden und dessen der Anonymus des Morelli vielfach erwähnt, ward vom Glanze seines gewaltigen Zeit- und Arbeitsgenossen Tizian so vollkommen verdunkelt und in Schatten gestellt, dass man ihm bis auf die neueste Zeit nicht nur nicht die Anerkennung gezollt hat, die er mir wirklich zu verdienen scheint, sondern ihn auch ganz und gar verkannt hat. Allenfalls sind den Sammlern noch seine mit dem Namen bezeichneten Stiche aus den Jahren 1517 und 1518 bekannt. Und doch führte Domenico schon im zweiten Decennium des 16. Jahrhunderts Wandgemälde in der Scuola del Santo zu Padua aus, in denen er, sowie auch in seinen Zeichnungen und Stichen, als enthusiastischer Nachahmer des Giorgione oder besser noch des giorgionisirenden Tizian sich bewährt hat, und dies nicht nur in der Modellirung des menschlichen Körpers, zumal des weiblichen, sondern auch in der Wahl und in der Auffassung der Gegenstände. Freilich ist Domenico grobkörniger als seine beiden grossen Vorbilder, besonders Giorgione. Auch sind die Zeichnungen, in denen er mit diesem letztern verwechselt wird, viel seltener als jene, die in den öffentlichen wie in den Privatsammlungen dem Cadoriner zugeschrieben werden, während doch dieselben, wie wir sogleich sehen werden,

DER HEILIGE HIERONYMUS, HOLZSCHNITT VON DOMENICO CAMPAGNOLA. S. 373.

alle die dem Meister Domenico eigenthümlichen Merkmale an sich tragen.

In der Absicht nun meinen Lesern den Unterschied zwischen den Arbeiten dieses ganz verkannten Künstlers und jenen seiner Vorbilder, denen die grössere Zahl seiner Zeichnungen zugeschrieben werden, klar und unverkennbar vor Augen zu stellen, will ich vorerst etliche seiner Werke anführen und das Charakteristische in denselben hervorheben, und zwar solcher, welche entweder mit dem Namen des Meisters bezeichnet sind oder doch wenigstens in den öffentlichen Sammlungen als Erzeugnisse seiner Hand betrachtet werden.

1) Hier nenne ich vor allem die grosse und allen Sammlern wohlbekannte Zeichnung mit dem „Bethlehemitischen Kindermord". Dieses Blatt ward im Jahre 1817 von Luc'antonio di Giunta aus Florenz in Holz geschnitten und trägt, ausser der Jahreszahl, den Namen des Domenico Campagnola. Ich ersuche meine geduldigen Freunde auf diesem Blatte den Typus und die geradlinigen Nasen der weiblichen Figuren und die mit scharfen Lichtflecken beleuchtete Haarmasse derselben zu beobachten.

2) Ein anderer Holzschnitt, mit dem Namen Dominicus bezeichnet, von dem wir hier eine Abbildung geben, stellt eine gebirgige Landschaft dar, in deren Mitte ein Löwe wüthend über einen Bären herfällt. Von dem fürchterlichen Gebrülle der zwei Bestien erschreckt, erscheinen im Hintergrunde zwei Eseltreiber, mit ihrem Esel eilig sich davonmachend, während auf der äussersten Seite linker Hand der von dem gewaltigen Lärm der Thiere in seinen frommen Betrachtungen aufgestörte heilige Hieronymus herbeigesprungen kommt und hinter einem Erdvorsprunge dem Kampfe seines getreuen Löwen mit dem Bären nicht ohne einiges Herzklopfen zuzuschauen scheint. Man beachte auf diesem Blatte den

eigenthümlich geformten Wolkenknäuel, die steil herabfallenden Bergwände, die allzu grossen Hände des heiligen Hieronymus.

In den öffentlichen Sammlungen werden dem Domenico Campagnola unter andern folgende Federzeichnungen, nach meiner Ansicht mit Recht, zugetheilt:

3) In den Uffizien: Die Federzeichnung, auf der ein sitzender bärtiger Greis dargestellt ist, dem ein vor ihm stehender Knabe etwas darzureichen scheint; rechts neben dem Knaben zwei Weiber. Dieses Blatt wurde von Philpot in Florenz unter Nr. 1045 reproducirt.

4) Ebendaselbst: Federzeichnung, Christus in freier Landschaft auf einer steinernen Bank sitzend, hat links neben sich die Apostel Petrus und Paulus und vor sich in kniender Stellung eine flehende Frau, hinter welcher zwei Engelknaben stehen (Philpot Nr. 1341). Man betrachte auf dem ersten dieser zwei Blätter die geradlinigen Nasen, die scharfen Lichtstreifen auf der Haarmasse, die geknickten Fältchen; auf dem zweiten die scharf herabfallenden Felsenwände der Dolomiten, die allzu grossen Hände des heiligen Hieronymus, die Strichführung.

5) In Chatsworth: Federzeichnung, phantastische Landschaft mit Schlössern, Thürmen, Tempeln auf einem Felsenvorsprung, um dessen Basis sich ein Fluss windet, und zu dem mehrere Brücken führen. Rechts im Vorgrunde ein Weib, das einem davonsprengenden Reiter die Richtung weist; auf der Brücke in der Mitte zwei Männer zu Pferd nebst vielen Fussgängern; links zwei Eselführer und anderes Volk. Auch auf diesem Blatte (Braun 186) wird man die höchst feine Naturbeobachtung des Künstlers, sowie auch den charakteristischen Wolkenknäuel und die eigenthümliche Strichführung bemerken.

6) Ebendaselbst: Federzeichnung, Landschaft mit Schlössern, Thürmen und einer gewaltigen steinernen

Brücke im Mittelgrund; im Vorgrunde rechts die nackte Andromeda, vor ihr das wilde Ungeheuer in drohender Stellung; oben in den Lüften der zu ihrer Rettung herbeieilende Perseus (Braun 183). Man betrachte auch auf diesem Blatt die geradlinige Nase und die allzu grosse Hand der Andromeda und oben die dem Meister so eigenthümliche Wolkenbildung.

Aus diesem halben Dutzend theils mit dem Namen bezeichneter, theils dem Meister zugeschriebener Arbeiten glaube ich nun etwa folgende für Domenico Campagnola charakteristische Merkzeichen hervorheben zu dürfen, durch die es selbst Anfängern in der Kunstwissenschaft ermöglicht wird, die Werke dieses venetianischen, bisjetzt fast unbekannten Meisters von denen Giorgione's sowol, als auch von denen seines Zeit- und Arbeitsgenossen Tizian ohne Mühe zu unterscheiden.

Diese Merkzeichen sind folgende:

a) Die kleinen gekniffenen Falten wie bei Giorgione und beim giorgionisirenden Tizian;

b) die mit scharfen Lichtflecken beleuchtete Haarmasse;

c) die geradlinigen Nasen bei den Frauen;

d) die allzu grossen Hände;

e) der charakteristische Wolkenknäuel;

f) der kleinlich behandelte Baumschlag im Vergleich zu dem in den Zeichnungen Tizian's;

g) die dichten Federstriche im Gegensatz zu denen Tizian's, dessen breiter Federzug stets viel freier und schwungvoller ist.

Nachdem ich nun die jedem Auge sichtbaren Merkmale bezeichnet habe, an denen selbst der Laie die Zeichnungen des Campagnola zu erkennen im Stande ist, sei mir noch gestattet, hier eine Anzahl von Blättern anzuführen, welche nach meiner festen Ueberzeugung unserm Meister angehören, die aber dem Publikum theils als Werke Giorgione's, theils als Werke Tizian's, ja sogar als Arbeiten Raffael's vorgestellt werden.

Dem Urbinaten wird in der Albertina eine Federzeichnung des Campagnola mit gebirgiger Landschaft, in deren Mittelgrunde eine Häusergruppe steht, zugeschrieben. Braun hat sie unter Nr. 197 reproducirt.[1] Ausser dieser Federzeichnung führt auch noch der kleine Holzschnitt „Hercules im Kampfe mit dem Löwen" die falsche Aufschrift: RAPH. VR. IOS. NIC. VICEN., während die Zeichnung dazu offenbar von Domenico Campagnola herrührt. (†)

Die in der Uffizien-Sammlung dem Giorgione zugetheilten Federzeichnungen gehören, meiner Ueberzeugung nach, wie schon bemerkt, fast ausnahmslos unserm Domenico an. Mehrere darunter wurden von mir bereits auf Seite 293 beschrieben. Auch im Schlosse von Chatsworth werden drei Zeichnungen des Campagnola dem Giorgione zugetheilt, wie ich dies auf Seite 293 zu bemerken schon Gelegenheit hatte.

Die berühmte Sammlung von Mr. John Malcolm zu London besitzt, wenn ich mich nicht sehr täusche, etwa 13 Blätter von Domenico Campagnola, von denen im Robinson'schen Katalog jener Sammlung nicht weniger als neun Tizian zugeschrieben werden.[2] Darunter befindet sich unter Nr. 369 die bekannte Federzeichnung, auf welcher ein ländliches Concert dargestellt ist, welches Blatt, um die Verwirrung zu vermehren, von Braun unter dem Namen des Giorgione reproducirt wurde (Braun, Beaux-arts, 191). Die andern vier Zeichnungen der Sammlung Malcolm führen richtig den Namen des Domenico Campagnola (388, 389, 390 und 391 des Robinson'schen Katalogs).

Die bei weitem grösste Anzahl der Federzeichnungen unsers Meisters wird jedoch, wie wir soeben gesehen, dessen Vorbilde Tizian zugeschrieben.

---

[1] Siehe: Passavant, Raphaël d'Urbin, II, 445, Nr. 239.

[2] Die Nummern 369, 370, 371, 373, 374, 381, 383, 384 und 385. (†)

DAS LÄNDLICHE CONCERT. ZEICHNUNG VON DOMENICO CAMPAGNOLA, IN DER SAMMLUNG MALCOLM.

[Nach der Originalphotographie von A. Braun & Comp. in Dornach.] S. 376

DER EIFERSÜCHTIGE EHEMANN, DER SEINE EHEFRAU ERSTICHT,
ZEICHNUNG VON TIZIAN, IN DER SAMMLUNG MALCOLM ZU LONDON.

[Nach der Originalphotographie von A. Braun & Comp. in Dornach.] S. 377.

Ausser den neun oben angeführten Blättern der Sammlung Malcolm tragen etwa sechs Zeichnungen des Campagnola in der Sammlung von Chatsworth den Namen Tizian's; davon hat Braun zwei reproducirt unter den Nrn. 185 und 199. In der Louvre-Galerie sind die Federzeichnungen mit der „Entführung der Europa" (Braun 428) und jene mit dem „Urtheil des Paris" (Braun 432), sowie auch ein drittes Blatt (Braun 437) ebenfalls nicht von der Hand Tizian's, dessen Namen sie führen, sondern von der des Campagnola.

Auch in der ausgewählten Sammlung von Handzeichnungen des berühmten Malers Bonnat befinden sich zwei Federzeichnungen des Campagnola unter dem Namen Tizian's, wovon jene mit dem Satyr, der auf einen Baum klettert, ganz vorzüglich ist. Im Britischen Museum wird desgleichen dem Cadoriner eine Zeichnung unsers Domenico Campagnola zugeschrieben, Vol. 34 bezeichnet: F. f. I., Nr. 65 und mit dem Namen Titien versehen (Braun 138). Desgleichen führen in der Albertina zu Wien mehrere Blätter des Campagnola den falschen Namen Tizian, wie z. B. jene, welche Braun unter den Nummern 283, 284 und 285 reproducirt hat.

Ich könnte noch ein weiteres Dutzend solcher Verwechselungen anführen; ich glaube jedoch den Anfängern schon mit den soeben bezeichneten Blättern hinreichendes Material geboten zu haben, um unsern Domenico Campagnola von Tizian unterscheiden zu lernen. In diesem Zusammenhange möchte ich schliesslich noch einige echte Zeichnungen des Cadoriners zum Vergleiche anführen, denn nichts schärft unser Auge mehr als solche Vergleiche.

Von Zeichnungen des Tizian wüsste ich nicht vielmehr als ein Dutzend aufzuzählen, so selten bin ich denselben in den öffentlichen sowol als in den Privatsammlungen begegnet. Darunter ist wol die reichste wieder die von

Mr. John Malcolm; sie besitzt deren fünf, wenn ich mich nicht täusche; eine weitere befindet sich in der Sammlung von Lille (Braun 41); eine siebente im Louvre (Skizze zum Bilde in der Kirche della Salute zu Venedig); eine achte im Britischen Museum, von der wir hier eine Abbildung geben; eine Röthelzeichnung von Tizian unter dem Namen des Padovanino befindet sich in der Sammlung des Christ-Church College; zwei bei Giovanni Morelli in Mailand[1]; eine in der Sammlung der Venetianischen Akademie, eine zwölfte in Chatsworth. Auf dieser letztern Federzeichnung ist eine felsige Landschaft dargestellt mit einer Grotte, aus der ein Löwe kriecht; am Fusse der Grotte kniet der heilige Hieronymus, ein grosses Buch in den Händen haltend. Auch die Sammlung der Albertina in Wien besitzt ein Paar schöne Blätter des Cadoriners und desgleichen jene des Städel'schen Instituts zu Frankfurt.

Ausser den Federzeichnungen wurden auch einige Holzschnitte, die entweder er selbst ausführte oder zu denen er doch die Zeichnung lieferte, auf den Namen Tizian's getauft, wie unter andern das Blatt mit Simson und Delila und jenes grössere mit der wilden Landschaft, in der rechts der heilige Hieronymus vor einem Crucifix kniet; in seiner Nähe zwei Löwen und eine Löwin; eine gar herrliche Composition, die eines Rubens nicht unwürdig wäre.

Weder über das Geburts-, noch über das Todesjahr des Campagnola sind die Kunsthistoriker einig; die meisten lassen ihn um 1484 geboren sein.

Und hiermit sei diesem vielleicht allzu langen Excurs über Domenico Campagnola ein Ziel gesetzt!

---

[1] Siehe: „*Collezione di 40 disegni scelti dalla Raccolta del Senatore Giovanni Morelli, descritti ed illustrati dal Dott. Gustavo Frizzoni*“ (Mailand, Hoepli, 1886).

DER HEILIGE HIERONYMUS, KNIEND UND VOR EINEM BUCHE SICH VERNEIGEND, ZEICHNUNG VON TIZIAN, IM BRITISCHEN MUSEUM.

[Nach der Originalphotographie von A. Braun & Comp. in Dornach.]

Ich mag wol auch bei dieser zweiten Rundschau der Zeichnungen italienischer Meister im Dresdener Kupferstichcabinet Irrthümer begangen haben, ich will dies durchaus nicht in Abrede stellen, da ja zu solcher Aufgabe der gute Wille allein nicht ausreicht; drei Viertel wenigstens meiner Bestimmungen werden jedoch, wie ich überzeugt bin, die Probe der Zeit aushalten. Sollte ich aber durch diese meine kühnen Versuche auch nur ein paar meiner lernbegierigen Freunde zu dem zwar höchst langwierigen, allein ebenso interessanten Studium der Handzeichnungen der alten Meister zu bewegen vermocht haben, so würde ich meine mir widerwärtige Schriftstellerei für reichlich belohnt halten.

REGISTER.

I. Künstlerverzeichniss.

Die Namen sind unter den gebräuchlichen Benennungen nachzusehen; also Francia (und nicht Raibolini), Tizian (und nicht Vecellio) u. s. f. Die Cursiv gedruckten Seitenzahlen beziehen sich auf die Handzeichnungen der betreffenden Meister.

Agostino da Caversegno 309 fg.
Alberti, Ant. 168.
Aliprandi, Gir. 254.
Andrea del Sarto 70. 137. 339 fg.
Angelico, Fra 121 fg. 337. *368.*
Antonello 167. 169. 235 fg. 239 fg.
Anselmi 103.

Bacchiacca 338 fg.
Badile 95.
Baldassare Estense 172 fg.
Baldovinetti 170. 343.
Barbarj, Jac. de' 19. 47. 254 fg. 370.
Bartolommeo (Bildhauer) 10.
Bartolommeo, Fra 133. *151. 153.*
Bartolommeo Veneto 221.
Basaïti 17 fg.
Bassano 98.
Bedolo 193 fg.
Bellini, Gent. 17. 75.
Bellini, Giov. 10. 15 fg. 20. 71. 75. 179.
Bellini, Jac. 163.
Bellotto 96.
Bellunello 51.
Bembo, Benedetto u. Facio 317.
Benaglio 17.
Bevilacqua 12. 334 fg.
Bianchi 170 fg.
Bissolo 266 fg.
Boccaccino, B. 19. 105.
Bonifazio 271. 314 fg.
Bonifazio Ver. 23. 26 fg. 47. 60. 314 fg.
Bonifazio junior 57. 272. 305. 314. 321 fg.
Bonifazio III. 322. 325.
Bonsignori 165. 231. *233 fg.*
Bordone, P. 80. 327 fg.
Borgognone 12.
Boselli 8.
Botticelli 125. 238. 289. 336. 350.
Bramante 260.
Bramantino 11. 12.
Brescianino 132.
Bronzino 70.
Buttinone 12.

Calderari 51.
Calendario Fil. 10.
Caliari, Gab. 329.
Campagnola *151. 293. 372 fg.*
Canaletto 8.
Canova 8.
Caprioli 93.
Caracci 102.
Cardillo, Fr. 253.

Cariani 9. 24 fg. 60. 324.
Carotto 165. 231. 235.
Carpaccio 11. *152 fg. 371.*
Carpi, Girol. 186 fg. 192 fg.
Carstens 8.
Catena 266 fg. 274. 307.
Cellini 245 fg.
Cesare da Sesto *370.*
Ceresa 87.
Cima 20. 234.
Civerchio 12.
Civitali 343.
Colantonio 242.
Coltellini 170.
Cordegliaghi 308.
Cornelius 8.
Correggio 67 fg. 289. *309.*
Cossa 163. 170 fg.
Costa, L. 101. 170.
Credi, Lor. 341.

Dalmasii 171.
David 8.
Diamante, Fra 337 fg.
Dolci, C. 341.
Dosso, B. 186.
Dosso Dossi 11. 186 fg. 236. 274.
Dürer 19. 71. 241. 248. 264.

Ercole di Roberto 17. 164. 170 fg. 176 fg.
Eyck, van 71.

Farinato, P. 95.
Ferrari, Defendente 19.
Ferrari, Gaud. 12. *369.*
Feti, Dom. 104.
Fiesole, Fra Aug. 121 fg. 337. *368.*
Florigerio 51. 97.
Foppa 12. 23.
Francia, Fr. 100 fg. 217.
Francia Bigio 338.

Galassi 168.
Garbo, Raffaelino del 126. 139.
Garofolo 99. 186 fg. 191 fg.
Gavazzi 8.
Genga *367.*
Gentile da Fabriano 10.
Georgias 163 fg.
Ghiberti 9. 345.
Ghirlandajo, Dom. 127. *153.*
Giambellino, s. Bellini, Giov.
Gianpedrino 115 fg.
Giolfino 165.
Giorgione 75 fg. 202 fg. 266. 270. 273 fg.
Giotto 134.
Girolamo da S. Croce 274.
Girolamo da Treviso 305.
Goes, van der 71.
Gozzoli 337.
Granacci 132 fg.
Grandi, Ercole di G. Cesare 170. 183 fg.
Grassi 51.

Hals, Fr. 77.
Hans von Kulmbach 264 fg.
Holbein 21.

India, Tullio 95.
Innocenzo da Imola 102.

Jacometto 255.

Leonardo da S. Daniele 51.
Leonardo da Vinci 4. 15. 68. 70. *151.* 202 fg. 341 fg.
Leopardi, Aless. 10.
Liberale 11. 19. 88 fg. *152.* 165. 236.
Licinio, Bern. 274.
Licinius, Julius 34.
Lippi, Filippino 126 fg. 139 fg. 337 fg. *368.*
Lippi, Fra Filippo 122 fg.
Lissandrino s. Magnasco.
Lolmo 87.
Lombardi, Ant. u. Tullio 262.
Longhi, P. 8. 331.
Lorenzo di Credi 341 fg. 362.
Lotto 27. 38. 43. 45. 58 fg. 98. 201. 310. 332 fg.
Luini, Aurelio *370.*

Magnasco, Al. 335.
Mancini 93.
Mansueti 11.
Mantegna 15 fg. 123 fg. *152.* 225 fg. 238.
Marconi, R. 92.
Martini 51.
Maso 252 fg.
Massegne 10.
Mazzolini 100 fg. 185 fg.
Miani, P. 51.
Michelangelo 204 fg.
Michelangelo da Caravaggio 335.
Michele da Verona 91.
Moneta 87.
Montagna *153.*
Monverde 51.
Moretto 83 fg. 288. 293 fg.
Moroni 82 fg. 304. 306.

Niccolò dell' Abate 194. *366.*

Pacchia, Girolamo del 131 fg.
Palma, Giov. 55. 66 fg. 96.
Palma Vecchio 9. 21 fg. 32. 39 fg. 52 fg. 270 fg. 274. 289. 312.
Panetti 170.
Parmigianino 70. 193.
Pellegrino da S. Daniele 45 fg.
Perin del Vaga *365. 367.*
Perugino 138 fg.
Peruzzi, B. 367 fg.
Piazza, Mart. 105 fg.
Pintoricchio 361.
Pier di Cosimo 338.
Pietro di Domenico 338.
Pietro da Messina 52 fg.
Pisanello 10. 163.
Polidoro da Caravaggio 254.
Polidoro Veneziano 305.
Pollajuolo 19. *151.* 237. 345.
Pontormo 132.
Pordenone 45. 51.
Porta, Gius. 330.
Prato, Franc. da Caravaggio 328.
Previtali 9. 37. 67. 306 fg.
Primaticcio 366.

Raffael 7. 73. 102. 141 fg. *151.* 189 fg. 206. 364 fg.
Raffaellino del Garbo 338. 346.
Riccio, Andrea 251.
Riccio, Antonio 10. 251.
Riccio, Domenico 95.
Roberti, Ercole di 17. 164. 170 fg. 176 fg.
Robusti, Dom. 96. 326 fg.
Romanino 37. 48 fg.
Romano Giulio 144 fg. *366.*
Rondani 103.
Rosselli, Cos. 343.
Rosso, Ant. 75.
Rotari 96.
Rubens 77. 300.

Saliba 253.
Salvo d'Antonio 253.
Santa Croce 9. 44. 234.
Sarto, Andrea del 70. 137. 339 fg.
Scarsellino 193.
Schedone 105. 194.
Schiavone, Andr. 82.
Schiavone, Gregorio 231.
Scipioni 8.
Scorel 109.
Sebastian del Piombo 213 fg. 274. 331 fg.
Seccante 51.
Sesto 10.
Sesto, Cesare da *370.*
Signorelli 238. *367.*
Sodoma 106 fg. *153.*
Solario, Andrea 11. 19. 116 fg. 254.
Solario, Cristoforo 11.
Strigel, B. 93.

Teniers 22.
Tiepolo 8.
Tintoretto 96. 326 fg.
Tizian 21 fg. 70. 74 fg. 283. 289. 296 fg.
Tolmezzo, Dom. da 51.
Tolmezzo, Gianfrancesco da 51.
Tommaso 131.
Torbido 88 fg.
Tura 164. 170. 176.

Uccello, P. 170.

Veronese, Paolo 11. 94. 329.
Verrocchio 125. 237 fg. *341. 369.*
Vittoria, Aless. 17.
Vivarini 10. 19.
Zaffoni 320.
Zelotti 94.
Zoppo 171.
Zuccato, Seb. 75.
Zucco 87.

II. Ortsverzeichniss.

Die Sammlungen sind unter dem Namen der Städte angeführt, in denen sie sich befinden. Hier stehen an erster Stelle die öffentlichen Galerien; es folgen die Kirchen und dann die Sammlungen von Privaten.

Almenno, Kirche:
Moroni 87.
Antwerpen, Galerie:
Antonello 247.
Tizian 54. 76.
Asolo, Kirche:
Lotto 64. 71.
Assisi, Dom:
Giotto 134.
Augsburg, Galerie:
Jacopo de' Barbarj 256 fg.
Torbido 90.

Bergamo, Galerie:
Antonello 248.
Bartolommeo Veneto 222.
Basaïti 20.
Bern. Licinio 274.
Bevilacqua 335.
Bonsignori 165. 231.
Caracci 69.
Cariani 25. 29 fg. 32. 35 fg. 271.
Girolamo da S. Croce 44. 274.
Jacopo de' Barbarj 263.
Mantegna 227.
Moroni 84. 87.
Previtali 312.
Santa Croce 44.

Bergamo:
— Kirchen:
— del Conventino:
Previtali 307.
— Dom:
Previtali 310.
— S. Alessandro della Croce:
Previtali 307.
— S. Bartolommeo:
Lotto 67 fg. 310.
— S. Maria Maggiore:
Previtali 37. 271.
— S. Spirito:
Agostino da Caversegno 309.
Previtali 309 fg.
— Privatsammlungen:
— Baglioni:
Cariani 35 fg. 271.
— F. A. Frizzoni:
Jac. de' Barbarj 263 fg.
— Frizzoni-Salis:
Basaïti 19.
Cariani 32 fg.
— Gritti:
Lotto 63. 73.
— Morlani-Beroa:
Cariani 36.
— Piccinelli, Ant.:
Bevilacqua 335.
Lotto 333.

Bergamo, Privatsammlungen:
— Roncalli:
Cariani 35.
— Terzi:
Previtali 307.
Berlin, Galerie:
Antonello 248. 250.
Basaïti 19. 20.
Cariani 38.
Dosso 191.
Dürer 248.
Garbo, Raffaellino del 127.
Ghirlandajo 127.
Lippi 125.
Lotto 59.
Mantegna 227.
Moroni 84.
Palma Vecchio 43 fg. 59.
Raffael 73.
Roberti 179. *183.*
Tizian 303.
Verrocchio-Schule 344.
— Privatsammlungen:
— F. Lippmann:
Jac. de' Barbarj 257.
— Pourtales:
Piero da Messina 253.
Bologna, Galerie:
Aspertini 219.
Francia 102.
Galassi 168.
— Arciginnasio:
Francia 101.
— Kirchen:
— S. Giovanni in Monte:
Cossa 175.
Costa 185.
— S. Martino:
Carpi, Girol. 192.
— Misericordia:
Ramenghi 218.
— S. Petronio:
Cossa 174.
— Privatsammlungen:
— Bolognini:
Sculpturen 11.
— Montpensier:
G. Carpi 187.
Braunschweig, Galerie:
Palma Vecchio 43.
Braunschweig, Galerie:
Zoppo *234.*
Brescia, Kirchen:
Prato, Fr. da Caravaggio 239.

Campo Sampiero, Franciskanerkirche:
Bonifazio Veron. 321.
Casareto, Kirche:
Bevilacqua 334.
Cassel, Sammlung Habich:
Carotto 235.
Jacopo de' Barbarj *259 fg.*
Montagna *154.*
Castelfranco, Kirche:
Giorgione 274. 281.
Catania, Galerie:
Saliba 253.
Cenate, Kirche:
Moroni 87.
Chantilly, Herzog v. Aumale:
Bartolommeo Veneto 223.
Chatsworth, Sammlung:
Campagnola *293. 374 fg.*
Correggio *220.*
Giorgione *292.*
Tizian *378.*
Cividale, Kirche:
Miani, P. 51.
Pellegrino da S. Daniele 45. 49.
Crema, Sammlung Marazzi:
Cariani 36. 271.
Cremona, S. Agostino:
B. Bembo 317.

Desenzano, Kirche:
Moroni 87.
Dossena, Kirche:
Palma Vecchio 45. 58.
Dresden, Galerie:
Andrea del Sarto 339 fg.
Antonello 235 fg. 248.
Bacchiacca 338.
Bagnacavallo 217.
Barbarj, Jac. de' 255 fg. *370.*
Bartolommeo Veneto 224.
Bedolo 193 fg.
Bevilacqua 334.

Dresden, Galerie:
Bonifazio junior 314. 321 fg.
Bonifazio Veneziano 305.
Bonifazio Veronese 321.
Bordone 327 fg.
Botticelli 336.
Caliari Gabriele 329.
Campagnola, Dom. *372.*
Carotto 235.
Carpaccio *371.*
Carpi, Girolamo da 186 fg. 192 fg.
Catena 266.
Cesare da Sesto 370.
Cima 234.
Correggio 68. 194 fg. *369.*
Cossa 172 fg.
Dossi, B. 186.
Dosso Dossi 188 fg. 191 fg. 208.
Fasolo, G. A. 330.
Ferrari, Gaudenzio *369.*
Francia, Francesco 217.
Francia Bigio 338.
Garofolo 186 fg.
Genga *367.*
Giorgione 22. 266. 270. 287 fg.
Giulio Romano *366.*
Gozzoli 337.
Holbein 21 fg.
Jacopo de' Barbarj 255fg. 370.
Lippi, Filippino *368.*
Lissandrino s. Magnasco.
Longhi 331.
Lorenzo di Credi 341 fg. 344 fg. 362.
Lotto 333.
Luini Aurelio 370.
Magnasco 335.
Mantegna 225 fg. 229.
Mazzolino 185 fg.
Moroni 306.
Niccolò dell' Abate 194. 366.
Palma Vecchio 58. 270 fg. 312 fg.
Parmeggianino 193.
Perin del Vaga *365. 367.*
Peruzzi, B. *367.*
Pier di Cosimo 338.
Pietro di Domenico 338.

Dresden, Galerie:
Polidoro Veneziano 305.
Porta, Gius. 330.
Prato, Fr. da Caravaggio 328 fg.
Previtali 306.
Primaticcio 366.
Raffael 161. 364 fg.
Raffaellino del Garbo 338.
Roberti, Erc. 177 fg.
Romano, Giul. 145.
Santa Croce 234.
Scarsellino 193.
Schedone 194.
Sesto, Cesare da *370.*
Signorelli *367.*
Tintoretto 326.
Tizian 296 fg.
Veronese, Paolo 329.
Verrocchio *341 fg. 344 fg. 369.*

Ferrara, Galerie:
Grandi, E. 185.
Tura 176.
— Palast Schifanoja:
Cossa 175.
— Sammlung Barbo-Cinti:
Jac. de' Barbarj 263.
Fino, Kirche:
Moroni 87.
Fiorano, Kirche:
Moroni 87.
Florenz, Akademie:
Filippino Lippi 368.
Fra Bartolommeo 140.
Giotto 135.
Raffaelino del Garbo 126 fg.
Verrocchio 344. 349.
— Pitti-Galerie:
Bonifazio Veronese 320 fg.
Giorgione 276 fg. 282. 285.
Tizian 75.
— Uffizien-Galerie:
Andrea del Sarto *137.*
Aspertini *218.*
Bagnacavallo *220.*
Bassano 98.
Bellini, Giov. 280.

Florenz, Uffizien-Galerie:
Bonifazio junior 322.
Bonsignori *165.*
Botticelli 289.
Brescianino 132.
Campagnola *98. 293. 374. 376.*
Carotto 231.
Carpaccio *371.*
Chiodarolo *218.*
Correggio 73 fg. *220.* 340.
Costa *218.*
Francesco di Giorgio 136.
Giorgione 73. 279 fg. 282.
Mantegna 226. *233.*
Moroni 87.
Palma Vecchio 58.
Piero da Messina 253.
Roberti *183.*
Sodoma 111 fg.
Tizian 53 fg. 74. 289 fg.
Verrocchio *349.*
— Kirchen:
— Badia:
Filippino Lippi 140.
— Calza:
Perugino 141.
— S. Croce:
Giotto 134.
— San Lorenzo:
Lippi 124.
— Privatsammlungen:
— Corsini, Fürst:
Antonello 247.
— J. P. Richter:
Bonifazio Veronese 319.
Giorgione 285. 292.
Mantegna 229 fg.
Roberti, Ercole 181.
Fontainebleau, Schloss:
Fasolo, B. 330.
Fontanelle, Kirche:
Palma Vecchio 45.
Frankfurt a. Main, Galerie:
Antonello 248.
Bartolommeo Veneto 223.
Carotto 235.
Cossa 166. 176. 231.
Moroni 87.
Sodoma 109 fg.
Tizian *378.*
Genua, Sammlung Brignole-Sale:
Palma Vecchio 58.
— Spinola delle Pelliccierie:
Antonello 245.
Gorlago, Pfarrkirche:
Moroni 84. 87.

Hampton Court, Galerie:
Correggio 201.
Dosso 191.
Giorgione 285 fg. 292.
Lotto 59. 69. 98.
Mantegna 227.
Palma 26.
Harlem, Galerie:
Hals 77.

Jesi, Kirche:
Lotto 65.

Köln, Galerie:
Bordone 328.
Kopenhagen, Galerie:
Mantegna 226.

Landriano, Pfarrkirche:
Bevilacqua 334.
La Motta, Galerie Scarpa:
Mantegna 229. 238.
La Ranica, Kirche:
Moroni 87.
Leipzig, Museum:
Bissolo 267.
Bugiardini 267.
— Lützschena (bei): s. d.
Lendinara, Kirche:
Mancini 93.
Lille, Museum:
Montagna *153.*
Tizian *378.*
Limone, Kirche:
Torbido 90.
Liverpool, R. Institution:
Roberti 178. 180.
Locatello, Kirche:
Cariani 32.

London, British Museum:
Jacopo de' Barbarj *259.*
Filippino *368.*
Mantegna *233.*
Raffaelino del Garbo *139.*
Sodoma *109.*
Tizian *378.*
Verrocchio *350.*
— National-Gallery:
Antonello 245. 247 fg. 250.
Bartolommeo Veneto 225.
Bellini, Giov. 73. 179.
Bonifazio Veronese 57. 318 fg.
Cariani 38.
Catena 267 fg.
Correggio 104.
Cossa 176.
Dalmasii 171.
Dosso 191.
Grandi, Ercole 184 fg.
Lippi, Filippino 127.
Lippi, Fra Filippo 124. 139.
Lotto 59. 68 fg.
Luini 119.
Mantegna 227. 229.
Michele da Verona 92.
Moretto 86 fg.
Moroni 86.
Palma Vecchio 26 fg. 27.
Peruzzi *368.*
Piazza, M. 106.
Pollajuolo 237.
Previtali 311.
Raffael 73.
Roberti, Ercole 181.
Sodoma 107.
Solario 118. 254.
Tizian 303.
Tura 33.
Verrocchio-Schule 344.
— Privatsammlungen:
— Ashburton, Lord:
Correggio 201.
Luini 119.
— Benson, R.:
Correggio 198. 200.
— Carew:
Bartolommeo Veneto 222.
— Conway, Prof.:
Lotto 59. 63. 69. 73.
London, Privatsammlungen:
— Dudley, Lord:
Garofolo 191.
Luini 119.
— Eastlake, Lady:
Cordegliaghi 309.
— Elcho, Lord (siehe Lord Wemyss).
— Ellesmere, Lord:
Lotto 59. 64.
Tizian 26.
— Holford:
Lotto 38. 59. 69.
Sodoma 107.
— Malcolm:
Antonello 254.
Campagnola 376 fg.
Jacopo de' Barbarj 260.
Palma Giov. 55.
Tizian 377 fg.
Verrocchio 350.
— Mond, L.:
Dosso 191.
Sodoma 107.
— Northbrook, Lord:
Jacometto 255.
Mantegna 227.
— Salting, G.:
Cariani 35. 38.
Roberti, Erc. 182.
— Wallace, Sir R.:
Luini 119.
— Wemyss, Lord:
Sodoma 107.
— Wolesley, Lord:
Luini 119.
Lonno, Kirche:
Cariani 34.
Lucca, San Martino:
Aspertini 219.
Lützschena, Galerie Speck-Sternburg:
Carotto 235.
Solario 117.
Lyon, Galerie:
Andrea del Sarto 340.

Madrid, Galerie:
Andrea del Sarto 340.
Bonifazio junior 322.

Madrid, Galerie:
Bonifazio III. 325.
Giorgione 281. 292.
Lotto 59. 69.
Luini 118.
Sebastian del Piombo 331.
Tizian 53. 75. 80. 299. 303 fg.
Mailand, Ambrosiana:
Bartolommeo Veneto 224.
Basaïti 20.
Bonifazio Veronese 33. 319.
Bramantino 11.
Cariani 35.
— Brera-Galerie:
Bissolo 266.
Bonifazio Veronese 22 fg. 321.
Bramantino (Schule) 12.
Cariani 36. 42.
Dosso 236.
Foppa 23.
Liberale 236.
Lotto 69.
Mantegna 226. 228 fg. 238.
Michele da Verona 92.
Palma vecchio 42. 60.
Previtali 307.
Roberti, Ercole 180 fg.
Scarsellino 193.
Solario 12.
Torbido 90.
— Museo Municipale:
Antonello 248.
Bonifazio III. 325.
Cariani 35.
Correggio 200.
Lotto 63. 69. 73.
— Poldi-Pezzuoli, Galerie:
Cordegliachi 308 fg.
Mantegna 227.
Moroni 84.
Solario 11.
— Kirchen, Dom:
Sculpturen 11.
— Passione:
Luini 12.
— Privatsammlungen:
— Arconati-Visconti:
Pietro da Messina 252.
— Bagatti Valsecchi:
Bevilacqua 330.
Mailand, Privatsammlungen:
— Crespi, Ben.:
Correggio 199 fg.
— Frizzoni, G.:
Bellini, Giov. 73.
Correggio 73. 196.
— Genoulhiac:
Sodoma 111.
— Melzi, G., Herzog:
Bartolommeo Veneto 222.
— Morelli, G.:
Bordone, P. *328.*
Cariani 30. 34.
Grandi, Erc. 184.
Pollajuolo *237.*
Roberti, Erc. 182.
Sodoma 111.
Tizian *378.*
— Prinetti:
Bramante 260.
— Trivulzi, Marchese:
Antonello 247 fg. 250.
Mantegna 229.
Solario, C. 11.
— Visconti Venosta:
Giampietrino 116.
Grandi, E. 184.
Malpaga, Schloss:
Romanino 37.
Mantua, S. Andrea:
Mantegna 229.
Messina, Universitätsgalerie:
Piero da Messina 252.
— Kirchen:
— Dom:
Aliprandi 254.
Salvo d'Antonio 253.
— S. Dionisio:
Aliprandi 254.
— S. Gregorio:
Antonello 246.
— S. Lucia:
Maso 253.
— S. Niccolò:
Aliprandi 254.
Modena, Galerie:
Correggio 201.
Roberti, Erc. 181.
Montpellier, Galerie Favre:
Raffael 144.

München, Galerie:
Albani 102.
Anselmi 103.
Bartolommeo, Fra *151. 153.*
Basaïti 17 fg.
Bassano 98.
Bellotto 96.
Bordone, Paris 80.
Botticelli 125.
Brescianino 132.
Campagnola *151.*
Caprioli 93.
Caracci 102.
Cariani 24 fg.
Carpaccio *152 fg.*
Cavedone 102.
Cima 234.
Correggio 72 fg. 103 fg. 198.
Domenichino 102.
Feti, Dom. 104.
Fiesole, Fra Ang. 121 fg.
Francia, Fr. 100 fg.
Garofolo 99 fg.
Ghirlandajo, Dom. 127 fg. *153.*
Granacci 132 fg.
Guercino 102.
Innocenzo da Imola 102.
Leonardo da Vinci *152.* 349 fg. 353 fg.
Liberale *152.*
Lippi, Filippino 126.
Lippi, Fra Filippo 122 fg.
Lotto 71 fg.
Mantegna *152.*
Marconi, R. 92 fg.
Montagna *153.*
Moretto 56.
Moroni 56. 82 fg.
Pacchia, Girolamo del 131.
Palma Giovine 96.
Palma Vecchio 21 fg. 39.
Perugino 138 fg.
Pollajuolo, Ant. del *151.*
Raffael 141 fg.
Raffaellino del Garbo 126 fg.
Reni, Guido 102.
Robusti, Dom. 96.
Romano Giulio 144 fg.
Rondani 103.
München, Galerie:
Rotari 96.
Schedone 105.
Schiavone, Andrea 82.
Simone da Pesaro 102.
Sodoma 106. *153.*
Strigel, B. 93.
Tiarini 102.
Tizian 21. 74 fg.
Tommaso 131.
Torbido 88 fg.
Veronese, Paolo 94.
Van Dyck 130.
Murano, S. Pietro Martire:
Francesco da S. Croce 44.

Neapel, Galerie:
Anselmi 103.
Antonello 248 fg.
Lotto 63.
Pacchia, Gir. del 131.
Torbido 90.
— Sammlung Zir:
Antonello 246.

Oldenburg, Galerie:
Cariani 38.
Solario 117.
Osopo, Kirche:
Pellegrino da Udine 47.
Oxford, Christ Church College:
Filippino 127.
Jacopo de' Barbarj *259.*
Montagna *153 fg.*
Tizian *378.*
— University-Galleries:
Lippi 124.
Perin del Vaga *365.*

Padua, Galerie:
Catena 269.
Piero da Messina 253.
Torbido 90.
— Arena:
Giotto 134.
— Eremitani:
Mantegna 123. 238.

Padua:
— Scuola del Santo:
Tizian 283.
— Santo:
Riccio Andrea 251.
— S. Giustina:
Romanino 49.
Paris, Louvre:
Andrea del Sarto *137.*
Antonello 247. 250. 254.
Bartolommeo, Fra 133.
Bartolommeo Veneto 223.
Bonifazio Veronese 321.
Bonsignori 233 fg.
Carotto 165.
Correggio *220.*
Filippino *368.*
Giorgione 283. 292. *292.*
Grandi, Ercole *185. 219.*
Lionardo da Vinci *202. 352.*
Lippi 124.
Lotto 59. 61. 63. 73.
Luini 118.
Mantegna 227 fg. *233.*
Moroni 87.
Palma Vecchio 59.
Perugino 141.
Peruzzi *368.*
Raffael 73. 189 fg.
Roberti, Ere. 182 fg. *183.*
Solario 118.
Tizian 81. 298. 303 fg. *378.*
Verrocchio *351.*
— Louvre, Sculpturen:
Riccio Andrea 251.
— Sammlung Bonnat:
Campagnola *377.*
Pavia, Certosa (bei):
Sculpturen 11.
— Galerie Malaspina:
Bevilacqua 334.
Correggio 73. 196 fg.
Jacopo de' Barbarj 259.
Peghera, Kirche:
Palma Vecchio 45. 57.
Pest, Esterhazy-Galerie:
Basaïti 20.
Borgognone 119.
Boltraffio 118.
Catena 267.
Pest, Esterhazy-Galerie:
Cesare da Sesto 119 fg.
Giampietrino 119.
Giorgione 283 fg. 292.
Luini 118.
Petersburg, Galerie:
Giorgione 286. 292.
Raffael 190.
Pordenone, Kirche:
Zaffoni 320.
Prato, Dom:
Lippi, Fra Filippo 123.

Recanati, Kirche:
Lotto 64.
Richmond, Sammlung Cook, Sir Francis:
Antonello 249.
Antonio da Messina 252.
Luini 119.
Roberti, Ere. 182.
Sodoma 107.
Rom, Borghese-Galerie:
Bonifazio junior 322.
Correggio 289 fg.
Lotto 64. 66.
Palma 43. 57.
Pintoricchio 22.
Tizian 54. 298.
Tommaso 130 fg.
— Capitolinische Galerie:
Palma 26. 43. 57.
Tizian 76.
— Colonna agli Apostoli, Galerie:
Avanzi 171.
Bonifazio Veronese 320.
Girolamo da Treviso 305.
— Corsini-Gallerie:
Francia, Fr. 101.
— Doria-Galerie:
Basaïti 20.
Lippi 124.
Scorel 109.
Tizian 75.
— Rospigliosi-Galerie:
Lotto 69.
— Vaticanische Galerie:
Cossa 175.

Rom, Privatsammlungen:
— Blumenstihl:
Roberti 181.
— Chigi, Fürst:
Bonifazio Veronese 321.
Roberti 179.
— Farnesina:
Sodoma 111.
— Sciarra Colonna, Fürst:
Bonsignori 166. 231.
Palma 22. 26. 313.
Romano, Kirche:
Moroni 87.
Roncola, Kirche:
Moroni 87.
Rovigo, Galerie:
Palma 58.

San Daniele, Kirche:
Pellegrino 48.
San Salvatore, Schlosskapelle:
Pordenone 45.
Serinalta, Kirche:
Palma, Antonio 327.
Palma Vecchio 45.
Siena, Galerie:
Sodoma 111.
— Palazzo Pubblico:
Francesco di Giorgio 136.
Sodoma 111.
— S. Agostino:
Sodoma 110 fg.
— S. Domenico:
Sodoma 111.
Sigmaringen, Galerie:
Correggio 200 fg.
Soma, Kirche:
Bevilacqua 334.
Stuttgart, Galerie:
Bonifazio 57. 323 fg.
Palma, Antonio 326 fg.
Palma Vecchio 43. 58.
Sussigana, Kirche:
Pordenone 45.

Tours, Galerie:
Mantegna 227.
Treviso, Galerie:
Caprioli 93.
Treviso (bei), Kirche S. Cristina:
Lotto 64. 71.
— Domplatz, Fresken:
Jacopo de' Barbarj 261.
— S. Niccolò:
Jacopo de' Barbarj 260 fg.
Trient, Salvadori-Sammlung:
Moroni 86.
Turin, Galerie:
Gianpietrino 116.
Girolamo del Pacchia 132.
Mantegna 226.
Sodoma 106.
— Bibliothek, königl.:
Correggio *197.*
Gaudenzio *369.*
Zoppo *234.*

Udine, Dom:
Pellegrino da S. Daniele 48.
— Stadthaus:
Pellegrino da S. Daniele 48.
— S. Giorgio, Kirche:
Florigerio 52. 97.
Urbino, Galerie:
Alberti 168.

Vaprio, Fresco:
Sodoma 111.
Venedig, Galerie:
Bellini, Giov. 278.
Bonifazio Veron. 321.
Bonifazio III. 325 fg.
Bordone 327.
Florigerio 52.
Mantegna 226.
Pellegrino da S. Daniele 50.
Tizian 297 fg. *378.*
Vecellio, Francesco 79.
— Dogenpalast:
Sculpturen 10 fg.
Previtali 308.
— Museo Corrér:
Basaïti 19.
Bellini, Giov. 75. 179. 231.
— Querini Stampallia, Galerie:
Mantegna 226.
Palma vecchio 27. 41 fg. 58.

Venedig:
— Seminario Vescovile, Galerie:
Giorgione 282.
— Kirchen:
— Abazia:
Sculpturen 10.
— Frari:
Sculpturen 10.
Basaïti 19.
Jacopo de' Barbarj 262.
— Redentore:
Basaïti 19.
Previtali 310.
— Salute:
Tizian 76.
— S. Alvise:
Bonifazio III. 325.
— S. Giovanni e Paolo:
Sculpturen 10.
Lotto 62.
— S. Marcuola:
Tizian 54. 76.
— S. Maria Formosa:
Piero da Messina 252.
— S. Maria Mater Domini:
Bonifazio junior 322.
— S. Marziale:
Tizian 54.
— S. Rocco:
Tizian 297.
— Scalzi:
Piero da Messina 253.
— S. Zaccaria:
Bellini, Giov. 277.
— Campo S. Toma:
Sculptur 11.
— Privatsammlungen:
— Balbo Crotti:
Catena 268.
— Giovanelli, Fürst:
Caprioli 94.
Catena 307.
Giorgione 275. 281.
— Giustinian alle Zattere:
Jac. de' Barbarj 263.
— Guggenheim, Mich. Ang.:
Bonifazio III. 325.
Piero da Messina 253.
— Königl. Palast:
Bonifazio 320.
Venedig, Privatsammlungen:
— Layard, Sir H.:
Grandi, Erc. 184.
— Manfrin-Galerie:
Catena 307.
Verona, Galerie:
Bonsignori 165.
Giolfino 166.
Mantegna 226.
Michele da Verona 91.
Torbido 89.
— Kirchen:
— S. Anastasia:
Giolfino 166.
Michele da Verona 91.
— S. Bernardino:
Bonsignori 165.
— S. Chiara:
Michele da Verona 91.
— S. Fermo:
Torbido 89.
— S. Maria in Organo:
Torbido 89.
— S. Nazzaro e Celso:
Michele da Verona 91.
— S. Paolo:
Bonsignori 165.
— S. Zeno:
Mantegna 226.
Torbido 89.
— Erzbischöflicher Palast:
Ricci, Domenico 95.
Vicenza, Galerie:
Antonello 245.
— San Sebastiano:
Palma vecchio 60.
— Loschi Erben:
Giorgione 280.
— Porto, Gräfin:
Cordegliachi 308.

Weimar, Galerie:
Jacopo de' Barbarj 255. 257.
Wien, Akademie, Galerie:
Cariani 34. 38.
— Albertina:
Campagnola *376 fg.*
Giorgione *293.*
Sodoma *108 fg.*

Wien, Albertina:
Tizian *378.*
— Belvedere-Galerie:
Bartolommeo, Fra 133.
Basaïti 20.
Bonifazio 271. 320.
Bugiardini 267.
Cariani 30. 38.
Catena 268. 270.
Cesare da Sesto 120.
Cima 234.
Dosso 191.
Giorgione 275. 286. 292.
Jacopo de' Barbarj 258. 261.
Lotto 59. 69.
Luini 118.
Mantegna 227.
Moroni 85. 304.
Wien, Belvedere-Galerie:
Palma Vecchio 57. 59.
Pellegrino da San Daniele 49.
Previtali 311.
Rubens 300.
Tintoretto 326.
Tizian 54. 76. 290. 303 fg.
Windsor Castle, Königliche Bibliothek:
Cesare da Sesto *120.*
Montagna *154.*
Sodoma *111.*

Zerman, Kirche:
Palma Vecchio 45.
Zogno, Kirche:
Cariani 34.

Berichtigungen.

Seite 9, Zeile 12 v. u., statt: disciplina. Conciò, lies: disciplina, conciò

» 19, » 7, 8 v. u., nach Madonnenbild füge hinzu: des Aloise Vivarini

» 27, » 22 v. o., st.: war, l.: ist

» 198, » 6 v. o., st.: Ott, l.: Otto

» 224, » 6 v. o., st.: ein Madonnenbild mit Heiligen und dem Donator, l.: das Bild mit der heiligen Katharina im dritten Saal der gräflich Borromeischen Sammlung in Mailand, dort L. Lotto genannt, zu sein

» 226, Zeile 22 v. o., 3) muss an der Stelle von 2) stehen.

» 231, » 11 v. u., st.: ebendaselbst, l.: in der Stadtgalerie von Bergamo

» 285, » 1 v. o., st.: zu Gunsten des Giorgione, l.: zu Gunsten eines Schülers des Giorgione

» 292, » 14 v. o., l.: die zwei (?) in der Galerie zu Budapest. Der Eindruck, den ich vor etwa zwölf Jahren bei Betrachtung jenes interessanten Porträts erhielt, war, dass es zwar sehr Giorgionesk aussieht, allein nicht vom Meister selbst, sondern von einer spätern Hand herrühre. Sachkundige Bekannte, die jenes Bildniss in der Zwischenzeit zu betrachten Gelegenheit hatten, wollen es dagegen durchaus als Werk des Giorgione halten. Da ich leider schwerlich die Hauptstadt Ungarns wieder besuchen dürfte, so muss ich die Entscheidung dieser Streitfrage andern überlassen.

» 292, Zeile 27, 28 v. o., nach Federzeichnung schalte ein (?)

Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig

Bork [illegible]
Messrs. Hatchard
187, Piccadilly, W.
London

Bork binding

Legatoria Libre
De Nardo Guiseppe
Fondamenta S. Lorenzo
Ponte dei Greci N. 497
Venezia

33 1915

[illegible] B19204

GETTY CENTER LIBRARY MAIN
ND 611 M84 1890 BKS
v.2 c. 1 Morelli, Giovanni, 1
Kunstkritische Studien uber italienische